



Florin Șindrilaru
Gheorghe Crăciun
(coordonatori)

Mari teme literare

dictionar-antologie de texte
pentru clasa a IX-a

Coordonatori

Florin ȘINDRILARU

Gheorghe CRĂCIUN



MARI TEME LITERARE

**Dicționar-antologie de texte
pentru clasa a IX-a**

ediția a II-a, revizuită

ARGUMENT

Implicată activ în noua problemă didactică impusă de reforma generală a învățământului românesc, Editura PARALELA 45 a lansat în ultimii ani câteva proiecte editoriale ce își propun să vină – grație unor noi strategii și metodologii educative – în sprijinul formării elevilor și al muncii profesorului la catedră. Unul dintre aceste proiecte se materializează în lucrarea de față, utilă atât pentru elevi, cât și pentru profesori, dar deschisă și spre interesul altor categorii de cititori dornici de a se familiariza cu aspectele specifice ale literaturii. Fiind un dicționar-antologie, *Mari teme literare* este o lucrare masivă care are ca sistem de referință noua programă de limba și literatura română pentru clasa a IX-a, ciclul inferior al liceului.

Autorii lucrării – cadre universitare și profesori de liceu – au pornit de la constatarea că această nouă programă (și manualele aferente) reprezintă, la noi, o schimbare fundamentală de viziune asupra educației estetice, literare și lingvistice în cadrul ciclului mediu de învățământ. Dincolo de toate micile scăpări, inadvertențe și excese ale acestei noi viziuni, ea trebuie salutăată ca un eveniment didactic și pedagogic cu consecințe benefice.

Realizarea cea mai importantă a noii programe constă în faptul că de acum înainte interesul elevilor pentru literatură nu mai este blocat într-o zonă de texte dificile, lipsite de atractivitate și aparținând unor perioade revoluate ale culturii noastre. Munca la catedră a arătat de-a lungul timpului, și cu mai multă pregnanță în ultimii ani, că aceste texte (aparținând mai degrabă istoriei noastre culturale decât literaturii propriu-zise) nu au darul de a stârni – în rândul elevilor – gustul pentru lectură și interesul pentru creația literară. Studiul amănunțit, în manieră cronologică, al literaturii noastre vechi și premergătoare epocii marilor clasici s-a dovedit astfel lipsit de eficiență. În fond, un tânăr care termină liceul nu trebuie să fie un specialist în istoria literaturii române, cu toate epocile, perioadele și curentele ei, mai mult sau mai puțin importante, ci un cunoscător al marilor ei realizări și – cu mult mai important poate – un om format pentru lectură, sensibilizat în fața creației verbale, știind să prețuiască darurile cărții (de la cele de natură ficțională la cele pur informative) și să profite de ele în complexul proces al formării propriei personalități. Cantonarea strictă în spațiul literaturii române a reprezentat – până la apariția noii programe – un alt neajuns, pentru că el deschidea calea izolării și autismului cultural, a mentalităților localiste și provinciale și a lipsei de permeabilitate față de alte culturi și spații literare.

Toate aceste neajunsuri au dispărut acum și de la vechiul criteriu cronologic în abordarea literaturii s-a trecut la un criteriu tematic. Aria de selecție a textelor a fost enorm lărgită spre fenomene literare de ultimă oră, spre spațiul interferenței artelor și spre diversitatea operelor din literatura universală. O examinare atentă a structurii noii programe arată faptul că ea e orientată de un criteriu tematic ce încearcă să respecte două exigențe: importanța temelor și accesibilitatea lor pentru elevi. Practic, autorii de manuale, profesorii și cei interesați de proiectarea unor lucrări didactice auxiliare au de data aceasta în față o parte din marile teme literare ale literaturii dintotdeauna, ilustrate cu texte de o mare diversitate, și lăsând deschisă calea oricăror alte propuneri. Tocmai această constatare a declanșat proiectul lucrării de față care e organizată pe temele propuse de noua programă școlară. Lipsesc din cuprinsul ei și firește și din cuprinsul dicționarului nostru unele teme mari ca: natura și cosmosul, moartea, divinitatea, absolutul. Ele vor putea completa, într-un viitor apropiat, volumul de față și în felul acesta toți cei interesați vor putea avea la dispoziție o viziune cvasicompletă asupra marilor teme ale literaturii. Viziunea propusă de noi e una de tip didactic, ceea ce face ca această lucrare să devină un fel de *manual virtual pentru toate preferințele*.

Câteva date despre caracteristicile lucrării noastre și rolul ei de instrument de lucru sunt în continuare necesare. Lucrarea se adresează deopotrivă adolescenților care pășesc în prima clasă de liceu, tinerilor care se confruntă cu exigențele examenului de bacalaureat și admitere, dar și colegilor profesori, în condițiile în care, prin apariția manualelor alternative, manualul unic și-a pierdut atributul de instrument instituționalizat și exclusivist în formarea elevului. Principala orientare privind conținutul dicționarului a fost dată, cum am arătat, de programa școlară pentru clasa a IX-a emisă de Ministerul Educației și Culturii, care la nivelul selecției textelor și autorilor a fost însă îmbogățită simțitor, atât în sectorul literaturii române, cât și în sectorul literaturii universale.

Denumirea de dicționar-antologie exprimă intenția autorilor de a pune la dispoziția elevilor și colegilor profesori și citate substanțiale din operele literare aduse în discuție – în cazul poeziei, textele fiind reproduse în întregime –, pentru ca acestea să constituie un real prilej de discuții și confruntări de opinii, la orele de studiu sau în afara lor. Fragmentele și textele antologate sunt puternic susținute de date informative, rezumate, sugestii interpretative, teme didactice de lucru, trimiteri bibliografice, punând astfel la dispoziția celor interesați un instrumentar complex și adecvat, adus, din toate punctele de vedere, la zi.

Lucrarea oferă, în spirit creativ, chei de descifrare a semnificației textelor, dar și probleme de reflecție, înlesnind viziunea personală, novatoare și participativă a celor care se folosesc de ea în activitatea lor școlară sau extrașcolară. Rezultat al muncii unui colectiv destul de mare de autori, dicționarul nostru încearcă să propună un model unitar de abordare a materiei selectate, cu decupaje „tehnice” în substanța fiecărui articol, care să ușureze orientarea în cuprinsul lucrării și utilizarea ei efectivă. N-am vrut, cu toate acestea, să propunem o lucrare didactică monotonă, plictisitoare și lipsită de inedit. Un mare câștig al dicționarului nostru se

află – dacă nu ne înșelăm – în varietatea perspectivelor de abordare a temelor vizate – de la stilul problematizant la cel laconic, de la cel ludic la cel incitant, de la cel solilologic la cel participativ. Personalitatea autorilor articolelor e prezentă în conținutul lor fără stridențe subiective, cu o firească discreție.

În elaborarea lucrării noastre am acordat o atenție deosebită dimensiunii sale iconografice. Am vrut să alungăm din suprafața paginilor stereotipia semnelor alfabetice și o anume plictiseală didacticistă și am căutat să ilustrăm fiecare capitol cu elemente vizuale care să se constituie ele însele într-un tip de educație estetică și culturală. De aceea în cuprinsul lucrării noastre cei interesați vor întâlni și reproduceri după mari opere de artă, și imagini înfățișând monumente, spații de învățământ și cultură și lăcașe de cult, și desene aparținând unor mari scriitori, și multe din lucrările statuare de referință ale artei plastice greco-romane. Selecția materialului ilustrativ a presupus o serioasă muncă de documentare; repartizarea în capitole a imaginilor urmărește, și ea, o strategie formativă deloc întâmplătoare. Sperăm însă că intențiile noastre vor fi vizibile de la bun început pentru fiecare caz în parte. Dicționarul de față încearcă astfel să se constituie și într-un *virtual manual de educație vizuală pentru toate vârstele*, dar termenul de manual, în accepția noastră, nu implică – cum se poate vedea – îmbâcseala și crisparea „educațională”.

În sfârșit, o ultimă observație finală: la noi, în spațiul literaturii de informație, dicționarele de teme literare sunt ca și absente, în ciuda incontestabilei lor utilități. Fără pretenții exhaustive și orientată preponderent spre cerințe didactice, lucrarea noastră încearcă să contureze un teren de cercetare lipsit încă de o tradiție. Nu ne îndoim că ea este o carte absolut necesară care se adresează în fapt tuturor vârstelor și categoriilor socio-umane, fiind un instrument de lucru de un larg interes.

Coordonatorii lucrării

ADOLESCENȚA

Pentru un scriitor, adolescența reprezintă, probabil, cea mai provocatoare temă literară. Provocatoare prin spectaculozitatea ei temperamentală, tema e altfel complicată. Dificultatea temei nu constă atât în imposibilitatea de a fixa în scris o evanescență psihică și corporală, cum este adolescența, cât în incertitudinea ontologică a acestei vârste. Adolescența e mai degrabă o stare (din care de cele mai multe ori conștiința vârstei lipsește) a unor metamorfoze rapide, surprinzătoare, prin care din copil ființa umană devine, cum se spune, om, adică un individ cât de cât structurat ca personalitate. Vârsta a pubertății fiziologice, vârsta a sângelui învolburat, deci a tuturor revoltelor, complexelor, timidităților și orgoliilor, adolescența e, înainte de toate, o vârstă a formării. În adolescență se scriu jurnale intime sincere și naive, patetice și orgolioase, se proiectează lucruri imposibile. În adolescență se fuge de acasă, se pleacă pe mări și oceane cu „corabia beată” a imaginației. În adolescență se scriu poezii și scrisori de adio, dedicații cu cuțitul pe coaja copacilor, romane de dragoste la persoana I, epopei ale inimii și odisei ale suferinței sau plictisului de viață. În adolescență individul uman e încă o ființă genuină, el încă nu a trecut la statutul de persoană și nu și-a tras încă pe chip masca de reacții-șablon a existenței sociale.

Iată-ne în fața unei vârste lirice, de comuniune cu energiile și melancoliile naturii (Eminescu – Fiind băiet păduri cutreieram), de descoperire a interiorității profunde (Proust – În căutarea timpului pierdut), iată-ne în fața iubirii unice și irepetabile, care întotdeauna sfârșește cu o dramă sau o dezamăgire (Alain-Fournier – Cărarea pierdută), iată-ne în fața unei naivități și prospețimi a sensibilității care transformă totul în mirific, chiar în sentimentalitate mirifică (Ionel Teodoreanu – La Medeleni). Vârsta a narcisismului tineresc și a împotrivirii la tot ceea ce înseamnă dogmă, regulă, încremenire, adolescența se opune lumii maturilor și mai ales ea se opune dictaturii „bătrânicioșilor” (cum ar spune Simona Popescu, o tânără scriitoare de azi obsedată de adolescență), convențiilor sociale, stereotipiilor didactice. Ea se revoltă împotriva părinților oboșiți de viață și aruncându-și povara neîmplinirilor asupra propriilor copii. Ea înseamnă revolta pură, inexplicabilă, încântată de superbia ei tinerească (Salinger – De veghe în lanul de secară).

Literatura a înțeles, deși nu foarte de timpuriu, toate aceste coordonate și le-a tratat ca atare. De altfel, numele și titlurile amintite mai sus sunt ilustrative, convingătoare. Adolescența e o vârstă a afectelor frustrate, chiar și a cinismului și iresponsabilității, a „oracolelor” și dorinței de aventură, dar și a încrâncenării în orgoliu și idealism. Sunt trăsături ale omului în formare asupra cărora literatura nu s-a aplecat cu atenția cuvenită încă de la începuturile ei. Copilul și adolescentul sunt în cultura europeană de până la romantism obiect de educație, terenuri umane gândite ca simple deschideri spre o rapidă maturizare. Adolescentul și tânărul îl reprezintă pe ucenic sau pe învățăcel. Adolescentul este imatur prin definiție. El este imaturul, omul care învață să devină om. Jean-Jacques Rousseau încă mai privea lucrurile astfel. Abia de la romantici încoace copilul și adolescentul încep să intereseze ca niște entități în sine.

Tinerețea și genialitatea se cheamă una pe alta, pentru că ele sunt legate de două absoluturi: frumusețea și cunoașterea. Răzvrătirea titanului romantic nu este a bărbatului, ci a unui tânăr demonic ce încă mai posedă acea inconștiență și libertate în stare să riște totul. Sărmanul Dionis, personajul lui Eminescu, e un student sărac, un marginal neintegrat social, obsedat de absolutul cunoașterii și al frumuseții, un emul al lui Dumnezeu. Un Rimbaud trăind în secolul al XVII-lea și manifestându-se ca atare, în lumea de dogme neoclasiciste a lui Boileau, ar fi astăzi de neconceput. Un anarhist al vârstei imature precum Holden Caulfield, personajul lui Salinger, n-ar avea ce să caute în Atena lui Platon, unde efebul e, în principiu, o natură spiritual informă, care abia așteaptă să devină, pe lângă idealul de frumusețe și bărbăție pe care-l întruhidează, un înțelept.

Adolescența ca vârstă problematică și ca tip specific de sensibilitate e o descoperire a modernității. Există un „infern” al adolescenței ca stare favorabilă experiențelor deviate (I. Negoieșcu – Straja Dragonilor, Robert Musil – Rătăcirile elevului Törles) și cruzimii împinse până la diabolic (William Golding – Împăratul muștelor), dar există, în aceeași măsură, și purgatoriul ei. Adolescența, care se simte întotdeauna în stare de incompletitudine, e o vârstă a edenului promis, mai ales a edenului culturii. Acum ai vrea să citești totul, să cunoști totul, să refaci întreaga istorie a cunoașterii, acum îți lansezi proiectele culturale cele mai fantastice, acum poți face experiența primelor depravări și a primelor încercări ascetice. Tânărul Mircea Eliade (Romanul adolescentului miop) e, în acest sens, un personaj exemplar. Adolescentul e într-adevăr un miop, în măsura în care el simte nevoia să vadă totul de la cea mai mică distanță posibilă, să absoarbă totul în mintea și sensibilitatea lui, cu acel egoism specific naturilor care se izolează de lume pentru a-i cerceta pe cont propriu tainele. Titu Maiorescu, tânărul personaj din jurnal, e un Eliade avant la lettre. Și chiar dacă adolescentul Eliade e un îndrăgostit de personalitatea lui Hasdeu, raționalismul său e unul pragmatic, lipsit de aură fantastă, cu toate că orientat spre mit și mister. Prin marile sale aspirații și ambiții, adolescentul Mircea Eliade ar vrea să fie un nou întemeietor de cultură, un Maiorescu al perioadei interbelice românești.

Adolescența e cea mai scurtă vârstă a omului, o vârstă a splendorii și a tuturor promisiunilor. Iată de ce statuaria greacă (prin care și ilustrăm aici tema noastră) a știut, înainte de toate, să smulgă din efemer siluete de tineri și tinere în care se află ascunse toate dramaticele virtualități ale devenirii. Devenirea, un fenomen față de care omul devine de la un moment dat încolo conștient – aceasta e problema și ea rămâne, în orice timp istoric ne-am afla. Nostalgia copilăriei e blândă și senină, cea a adolescenței e furtunoasă, involburată, neîmpăcată cu sine, stârnind mari neliniști interioare. Ai vrea mereu să te reîntorci la acea vârstă plină de strălucire în care nu ești încă femeie și nu ești încă bărbat, și resimți această condiție ca pe o favoare unică și ca pe o frustrare fundamentală. Literatura permite această reîntoarcere, în viziuni de mare forță modelatoare (Giovanni Papini, Mircea Eliade, Tolstoi, James Joyce, Simone de Beauvoir, Marin Preda). Mai mult decât atât, ea știe să facă din adolescență o prezență, o temă consumată, cu toate implicațiile ei inefabile, în propriul ei prezent.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini reprezentând cultura Greciei antice.

Mihai EMINESCU

Fiind băiet păduri cutreieram

AUTORUL ȘI OPERA SA

Născut la 15 ianuarie 1850 la Botoșani, Mihai Eminescu este poet, prozator și publicist. Este al șaptelea dintre cei unsprezece copii ai căminarului Gheorghe Eminovici, descendent al unei familii de țărani din nordul Moldovei, și al Ralucăi, din familia micilor boieri Jurașcu. Copilăria și-o petrece la Ipotești; înscris la „Nazional Hauptschule” din Cernăuți, în clasa a treia (1858), absolvă școala primară în 1860; urmează apoi „K.K. Ober Gymnasium” din Cernăuți. Nesuportând rigorile disciplinei școlare, fuge de la școală și se întoarce la Ipotești; revine la gimnaziu – ca privatist –, dar este tentat mereu de noi evadări. În 1864 este copist la Tribunalul din Botoșani, după ce în primăvară părăsise Cernăuții urmând trupa Fanny Tardini-Vlădicescu. Fascinația pe care o va exercita asupra sa lumea teatrului rămâne constantă. Încearcă, intermitent și fără succes, să recupereze examenele pierdute. Moartea, în 1866, a profesorului său Aron Pumnul îi prilejuiește debutul cu poezia *La mormântul lui Aron Pumnul* (în broșură). În 25 februarie 1866 debutează la „Familia” cu poezia *De-aș avea*, primită cu entuziasm de Iosif Vulcan, directorul revistei, care îi și schimbă numele din Eminovici în Eminescu. Părăsind Bucovina, peregrinează prin Transilvania (Sibiu, Blaj), încercând să-și completeze studiile liceale; este interesat să culeagă material etnografic și să vadă locuri legate de evenimente cruciale din istoria românilor. Jurnalul lui Toma Nour – personajul din *Geniu pustiu* – păstrează ecoul acestor preocupări. În toamna lui 1866 ajunge în Muntenia, unde e sufleur și copist în trupele lui Iorgu Caragiale (1866 – 1868), Mihail Pascaly (1868), apoi la Teatrul Național din București, până când tatăl său îl trimite pentru studii la Viena, deși situația studiilor gimnaziale este neclarificată. La Viena (1869 – 1872) audiază cursurile de filosofie ale lui R. Zimmermann și Th. Vogt, cursuri de limbi romanice, medicină, economie politică, citește filosofie, se inițiază în științe (matematică, fizică), este membru activ al Societății „România Jună” și leagă câteva prietenii de durată (cu Ioan Slavici și Veronica Micle). După o perioadă de colaborare la „Familia”, aderă la „Junimea” din Iași și începe colaborarea la revista „Convorbiri literare” (primele poezii trimise sunt *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est!* – 1870 – 1871). Titu Maiorescu îl va numi „poet în toată puterea cuvântului” – începe o nouă etapă în activitatea literară a lui Eminescu și deopotrivă în istoria poeziei românești: poetica pașoptistă este asimilată și înlocuită cu un registru liric structural diferit, care poartă, de pe acum, semnele constitutive ale „eminescianismului”. În 1872, poetul se întoarce în țară. Dorind pentru el o carieră universitară, Titu Maiorescu îl determină să-și continue studiile la Berlin, cu o bursă



acordată de „Junimea“. Între anii 1872 și 1874 urmează, la Universitatea din Berlin, cursuri de filosofie (ținute de Zeller, Dühring, Althaus), istorie (Lepsius), limba sanscrită și mitologie comparată. Nu-și finalizează studiile și nu-și ia doctoratul. Reîntors la Iași, este numit director al Bibliotecii Centrale (1874). Funcționează apoi ca profesor la Institutul Academic fondat de „Junimea“ și ca revizor școlar (1875 – 1876 – perioadă când îl cunoaște pe Ion Creangă, cu care leagă o prietenie trainică). Anii petrecuți în Iași stau sub semnul participării la ședințele „Junimii“, al prieteniei cu Creangă și al iubirii pentru Veronica Micle. Din 1877 se stabilește la București și lucrează ca redactor la ziarul „Timpul“ (alături de Ioan Slavici și I.L. Caragiale). Sunt șase ani de epuizantă activitate jurnalistică, la capătul căreia se declanșează boala (1883) ce pare să fi marcat destinul tragic al Eminovicilor. În 1883 Titu Maiorescu îngrijește ediția princeps a *Poeziilor* autorului și dezvăluie culturii românești fenomenul Eminescu și totodată posibila perspectivă a influenței modelatoare pe care o va exercita asupra limbajului liricii românești a secolului XX. Mihai Eminescu se stinge din viață la 15 iunie 1889, la București, după o perioadă de lungă agonie, cu răstimpuri de luciditate și de conștiință dureroasă a bolii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Scrisă în 1878, dar publicată postum, poezia *Fiind băiet păduri cutreieram* surprinde un episod din perioada adolescenței eului poetic.



Efebul de la Maraton.
Cca 340-300 î.Hr.

Discursul la persoana I, marcă a subiectivității, este construit cu verbe la timpuri trecute, semn al unor întâmplări terminate. Tinerețea este o vârstă magică, identificată (ca și copilăria) cu vârsta mitică a umanității, în care ruptura dintre om și univers nu s-a produs.

Astfel, eul poetic se identifică cu spiritul pădurii: „*Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lângă izvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam, / S-aud cum apa sună-nce-tișor: / Un freamăt lin trecea din ram în ram / Și un miros venea adormitor. / Astfel ades eu nopți întregi am mas, / Blând îngânând de-al valurilor glas*“. Tabloul vizual și auditiv este realizat printr-o acumulare a detaliilor care accentuează lentoarea mișcărilor. Într-o natură paradiziacă, lipsit de griji, ocrotit de lună, divinitate astrală nocturnă, adolescentul se lasă cuprins de magia cântecului pădurii și intră în lumea visului și a basmului: „*Răsare luna-mi bate drept în față: / Un roi din basme văd printre pleoape, / Pe câmpi un văl, de argintie ceață, / Sclipiri pe cer, văpaie preste ape, / Un bucium cântă tainic cu dulceață / Sunând din ce în ce tot mai aproape... / Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii / Părea c-aud venind în cete cerbi*“.

În felul acesta evenimentele poetice se preschimbă într-o poveste, tipic romantică, în care timpul real își pierde tăria, făcând loc fantasticului.

Din tei iese o nimfă a pădurii, o făptură de vrajă al cărei portret este surprins cu o acuratețe halucinantă: „*Alături teiul vechi mi se deschise: / Din el ieși o tânără crăiasă, / Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise, / Cu fruntea ei într-o maramă deasă, / Cu ochii mari, cu gura-abia închisă; / Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă / Călcând pe vârful micului picior, / Veni alături, mă privi cu dor*“.

Frumusețea zânei este una tipică femeii eminesciene, fiind realizată printr-o condensare de epitete și comparații: „ochii mari“, „micul picior“, „păru-i blond și moale ca mătasa“, „grumaz alb“, „trupul ei cel alb“.

În ultima strofă, cititorul atent poate sesiza faptul că eul poetic insistă asupra unicității experienței și asupra timpului evenimentului: „Și ah, era atâta de frumoasă / Cum numa-n vis o dată-n viața ta / Un înger blând cu fața radioasă / Venind din cer se poate arăta; // Iar păru-i blond și moale ca mătasa / Grumazul alb și umerii-i vădea. / Prin hainele de tort subțire, fin, / Se vede trupul ei cel alb deplin“.

Interjecția „ah“ marchează regretul după o astfel de lume, dar, mai ales, este conștientizat momentul de ruptură, deoarece pădurea, nimfa, vârsta minunată a adolescenței, toate aparțin unui trecut unic, fascinant, care poate reînvia numai prin poezie.

TEME DE LUCRU

- Comparați într-un comentariu imaginea pădurii din poeziile *O, rămâi...* și *Fiind băiet păduri cutreieram*.
- Comentați stilistic portretul fizic al nimfei pădurii.

(A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Negoîtescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, EPL, București, 1964; Perpessicius – *Eminesciana*, Ed. Minerva, București, 1971; Streinu, Vladimir – *Eminescu*, Arghezi, Ed. Eminescu, București, 1976.

Titu MAIORESCU

Jurnal

AUTORUL ȘI OPERA SA

Critic literar și estetician, Titu Maiorescu s-a născut în 1840 la Craiova. Este fiul lui Ioan Maiorescu, înrudindu-se după tată cu Petru Maior și Timotei Cipariu, iar după mamă cu episcopul I. Popasu – cunoscut om de cultură transilvănean. După ce urmează, între anii 1846 și 1848, primele două clase elementare la școala din orașul natal, al cărei director era tatăl său, de la 1 noiembrie 1850 Maiorescu este înscris ca elev în clasa întâi a primului gimnaziu românesc din Brașov, „Andrei Șaguna“, înființat și prin stăruința unchiului său, I. Popasu. După terminarea anului școlar, pleacă la Viena, unde, între timp, se stabilise tatăl său. În perioada 1851 – 1858 este elev al Academiei Theresianum din Viena. Sunt anii în care își formează o cultură solidă și multilaterală: citește foarte mult, mai ales literatură germană, clasică și romantică, literatură engleză și franceză. Învăță limbile germană, franceză, engleză, italiană, latină și greaca veche. Traduce din scrierile lui Jean Paul, Lessing și Klopstock. În 1858 este student în filosofie la Universitatea din Berlin. Dorind să-și scurteze durata studiilor universitare, se înscrie la Universitatea



din Giessen și obține doctoratul în filosofie în 1859 cu o teză despre „Relație”. În același an pleacă la Paris, continuându-și studiile, iar în 1860 este licențiat în litere și filosofie la Sorbona, cu teza „Ceva filosofie pe înțelesul tuturor”. Conferențiază la Berlin despre „Vechea tragedie franceză și muzica lui R. Wagner” (1861), conferință repetată la Paris. În 1861 obține diploma de licențiat în drept. Se întoarce în țară în 1861 și începe un ciclu de prelegeri publice la București: „Despre educațiunea în familie”. Supleant la Tribunalul de Ilfov (1862), este înaintat procuror peste puțin timp. Este numit profesor la Universitatea din Iași în același an, unde inaugurează cursul „Despre istoria republicii romane”, la care va renunța pentru a începe un curs de filosofie. Introduce, primul în România, metoda seminarizării studenților. Este decan al Facultății de Filosofie (1863) și rector pentru patru ani. În 1863 este numit și director al Școlii Normale „Vasile Lupu”, unde predă pedagogia, psihologia, gramatica română, compunerea. Inițiază, primul la noi, practica pedagogică a tinerilor învățători.



Adult și efeb. Detaliu de pe o amforă pictată. Cca 550 î. Hr.

La 10 februarie 1863 începe la Iași un ciclu de conferințe publice despre educația în familie, în lumina principiilor psihologice și estetice. După un an, asociindu-se cu alți tineri întorși de la studii din străinătate (Petre Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti), inițiază o nouă serie de conferințe publice – „prelecțiuni populare” – care marchează începutul activității „Junimii”. Partizan al unității tânărului stat român, desfășoară o intensă activitate politică, mai ales în paginile ziarului „Vocea Națională” (1866), pentru a combate mișcarea separatistă și pentru a susține alegerea unui domn străin. După urcarea pe tronul României a lui Carol I, rămâne dinasticist convins. Scrie cea mai mare parte a

cuvântului introductiv la primul număr (1 martie 1867) al „Convorbirilor literare”, unde publică, în anii următori, studii și articole cu larg răsunet în cultura românească a timpului: *Despre scrierea limbei române* (1867), *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (1867), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), *Beția de cuvinte* (1873), *Neologismele* (1881), *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885), *Poeți și critici* (1886), *Eminescu și poeziile lui* (1889), *Oratori, retori, limbuți* (1902) etc.

La 20 iulie 1867 este numit membru al Societății Academice Române. În 1874 părăsește definitiv Iașii, stabilindu-se în București, fiind ales ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice, deputat în Cameră (1878), reales în Adunarea Constituantă (1879). Neuitând preocupările literare, continuă să găzduiască în casa sa întrunirile „Junimii”. Îndeplinește încă două mandate de ministru al Cultelor (1888, 1890). Între anii 1900 și 1901 este ministru de Justiție (mandat pe care-l va deține și în 1912). În timpul primului război mondial rămâne în Bucureștiul copleșit de armata germană. Răpus de o boală de inimă, se stinge în anul 1917, fiind înmormântat la cimitirul Bellu, lângă tatăl său.

Impresionantă forță morală, caracter ferm, inteligență profundă, având vaste și sistematice cunoștințe, îmbogățite mereu prin lecturi, omul politic și oratorul Titu Maiorescu s-a impus totodată ca unul dintre cei mai prestigioși oameni de cultură românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

PREZENTAREA TEXTULUI

CONDIȚIA JURNALULUI. Jurnalul este o scriere în care un autor își notează, sub forma unor însemnări zilnice, evenimente importante legate, de obicei, de biografia sa. Dintr-un jurnal poate rezulta și cronica unei epoci sau fizionomia complexă a unei personalități.

Jurnalul se scrie, de regulă, din nevoia unor clarificări interioare sau ca o încercare de sustragere de la singurătate și fără (în cele mai multe cazuri) intenția publicării; de aceea, cu mici excepții, jurnalul se publică abia după decesul autorului.

Însemnările zilnice ale lui Maiorescu sunt o astfel de scriere, realizată în trei volume, publicate între anii 1937 și 1939, fiind, până acum, cea mai mare operă nonfictivă din toată literatura română; Maiorescu devine astfel un exponent model al acestui gen de scrieri la noi.

SCRISUL SUPRAPUS PE EXISTENȚĂ.

Jurnalul este început de Maiorescu la vârsta de 15 ani, când era elev la Institutul „Theresianum” din Viena, și este continuat până la vârsta de 77 de ani, cu două săptămâni înainte de a muri. El are doar mici întreruperi și tinde să se suprapună peste existența autorului.

Publicarea acestei scrieri a făcut posibilă o cunoaștere mai amănunțită și mai aparte a personalității lui Maiorescu: era nu doar un om echilibrat, impersonal, lucid, ci și sentimental, însingurat, dorind să fie înconjurat de oameni care să-l asculte și să-l înțeleagă.

Maiorescu deschide paginile jurnalului cu o substanțială listă de reprezentatii teatrale și muzicale. Apar în continuare clasificări și aglomerări de date referitoare la calificative școlare, variații meteorologice, itinerare, meniuri, adevărate inventare în care se pot vedea meticulozitatea și sinceritatea autorului. Aflăm astfel despre planurile sale de viitor, despre programul de lucru și despre zelul cu care se antrena în totul, despre relațiile cu oamenii sau cu membrii familiei, despre diversele lecturi prin care s-a format. La orice pagină de jurnal ne-am opri, ne impresionează ritmul extraordinar de trepidant al existenței celui ce consemnează, un om modern care nu concepe să-i scape ceva din ceea ce-l înconjoară.



Heracles trăgând cu arcul.
Pe cap poartă pielea leului din Nemea.
Detaliu. Începutul sec. V î. Hr.

LECTURI, STĂRI ȘI SENTIMENTE. O astfel de pagină poate fi cea din martie 1859, adică sfârșitul caietului al doilea al însemnărilor, cuprinsă în Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, volumul II (martie 1859 – 17 iulie 1860). Sunt consemnări făcute în perioada studiilor în Germania.

Autorul notează că își completează studiile cu lecturi din Spinoza, Feuerbach, Voltaire, Molière, Herbart, făcând comentarii, dând citate și inserând în text fraze în germană, franceză și latină. Se oprește mai cu seamă la Voltaire, pentru care nu are mare considerație în urma lecturii *Dicționarului filosofic* al acestuia: „Cetii partea primă a lexiconului filozofic de Voltaire. Îmi făcu impresiune foarte rea; omului ăstuia superficial

MARI TEME LITERARE

și fără fundament îi stă foarte bine când e în metierul (meseria, s.n.) lui, adecă în negațiune pură; însă vrea să fie negatias mixtus (negativ mixt, s.n.) și atunci cade în secătuire. Cultură se vede că a avut foarte slabă. Cărți, care el din întâmplare le-a citit, le citează cu importanță ce nu o merită; pe când altele, de mai mare însemnătate, sunt trecute cu vederea. Giordano Bruno nu e nici pomenit, Cicero stimat într-o măsură ridiculă, adecă ca filozof“.

Selectează și comentează aspecte din opera lui Voltaire, contrazicându-l, aducând ca argument părerile altor autori și subliniind indignat: „De ce nu!“, „Caracteristic“, „Ce stupid!“, „La naiba!“, „Ce stângaci!“, dându-ne astfel impresia unei polemici.

Alte însemnări sunt asemenea unor inventare: „Citit în aprilie: Béranger, Biblia (Apocalipsul), din Filozofia dreptului a lui Stahl, Vizionara din Prévost a lui Kerner, fleacuri confuze. Chioșcul din grădină. Excelent Horace a lui Corneille (actul al 5-lea, lănced). Cinna al lui, pe care l-am găsit mult mai lănced decât Horace. Instituțiunile lui Gneist (și tradus)“.



Cap de tânăr numit Efebul blond. Înc. sec. V î. Hr.

Sunt consemnări lapidare, pentru uz personal. Mai departe notează temele de discuție cu Gheorghe Sturdza, că a primit de ziua numelui *Opere complete* de Fichte, că a ascultat *Johanes Passion* și *Mathäus Passion* de J.S. Bach sau *Moartea lui Iisus* de Graem și ce impresii i-au produs. Aflăm și despre starea de spirit în care se află când eleva sa, Klara Kremnitz, nu vine la ora de franceză: „În seara în care am aflat acest lucru am fost complet deprimat. Nu pentru că ea ar avea vreo importanță, nu pentru că aş iubi-o, dar, fără s-o fi știut eu însumi mai înainte, deodată mi-am dat seama că în ora de franceză raportam totul numai la ea, până și de hainele mele noi mă bucuram pentru ea, pe scurt, pentru că ea îmi cucerea sufletul pentru acea oră de franceză, pe când ceilalți Kremnitz nu înseamnă nimic pentru mine. Și astfel am simțit un gol în mine“.

Îl putem cunoaște pe Maiorescu de atunci și într-o ocazie mai aparte: când este invitat la botezul unuia din copiii lui Kremnitz: „A fost strălucit; multe femei frumoase. Iar eu iarăși! «– Fumași, nu?», «– Nu fumez.», «– Ah!», «– Luați măcar un pahar», «– Nu beau», «– Ah?!», «– Atunci dansați?», «– Nu dansez», «– Ah!»“. Tânărul se adaptează greu, își face probleme asupra impresiei pe care o creează și dorește apropierea de oameni: „...mi-e dor numai de cineva, de oameni pe care să-i iubesc și care să mă iubească și cu care să întretin relații în toată libertatea și mereu. Abia atunci aş deveni mai bun, atunci aş putea să acționez și să produc ceva – pe când așa...“

În aceeași serie de însemnări se înscrie data de 26 iunie 1859 (de fapt, 25 iunie, dar consemnată greșit în jurnal), când a susținut doctoratul la Giessen, despre care notează „*joc de copii*“, deși nu se putea ca evenimentul să nu-l fi emoționat.

UN DOCUMENT UNIC. Nicolae Manolescu scrie despre jurnalul lui Maiorescu: „...caracterul de document personal este (...) cu mult mai izbitor. Un document unic, în felul lui, de o minuție ce ne înspăimântă. Maiorescu nu este un comentator al existenței, ci un grefier al evenimentului: un grefier ce pare orb la semnificații și la finalitate, pentru care existența e un dosar de procese-verbale, ținute la zi, meticolos, amănunțit, cu o «sinceritate»

a faptului brut și banal de care, poate, doar orgoliosul Goethe mai fusese în stare“ (Contradicția lui Maiorescu).

DEPARTE DE MONDEN ȘI APROAPE DE CĂRȚI (fragment din jurnal)

„Am talentul de a povesti în mod plăcut, dar n-am darul de a-i asculta pe alții.

Citit în aprilie:

Béranger.

Biblia (Apocalipsul).

Din Filozofia dreptului a lui Stahl.

Vizionara din Prévost a lui Kerner; fleacuri confuze.

Chioșcul din grădină.

Excelentul Horace al lui Corneille (actul al 5-lea, lănced).

Cinna al lui, pe care l-am găsit mult mai lănced decât Horace. Instituțiunile lui Gneist (și tradus).

În fiecare zi la ora 8 dimineața vine la mine Gheorghe Sturdza și-i explic logică, psihologie și Herbart.

De această zi a numelui meu am primit în dar de la cei trei Sturdza Operele complete ale lui Fichte. (...)

Miercuri, 20 aprilie 1859, la Biserica garnizoanei: Moartea lui Iisus de Graun; nu mi-a plăcut aproape deloc. Mai cu seamă recitativele, așa de afectate, ca la operă și după șablon. (...)

Acum însă iarăși mai drăguț cu Hélène.

Citit: Mărturii istorice despre Iisus.

Molière: Misanthrope, Bourgeois gentilhomme, Tartuffe.

Manualul lui Herbart, încă o dată, în întregime, Din Cosmos.

A propos: Lewes are totuși dreptate să critice uneori stilul lui Goethe din Afinități electice.

Ce înghesuită e, de exemplu, această perioadă:

În capitolul al 9-lea: «Ne închipuim că există posibilitatea ca acest capac, pe care l-am pecetluit bine, să fie cândva ridicat din nou, ceea ce nu s-ar putea întâmpla în alt chip, decât dacă s-ar distruge iarăși tot ceea ce noi nici măcar n-am construit încă».

Dimpotrivă, însă, în Werther un stil; divin uneori, d.e. perioada chiar în scrisoarea a 2-a și mai multe altele.

25 aprilie. În luna Paștilor, la ora șapte seara, am fost invitat la consilierul de justiție Kremnitz, la botezul copilului său Ernst Heinrich.

A fost strălucit; multe femei frumoase. Iar eu, iarăși!

«- Fumați, nu?» «- Nu fumez.» «- Ah!»
«- Luați măcar un pahar...» «- Nu beau.»
«- Ah?!» «- Atunci dansați?» «- Nu dansez.»
«- Ah?!»



Curtezană dansând la un banchet.
Cca 490 î.Hr.

Așa a fost. Tinerii se uită la mine, râd pe înfundate și dau din umeri; doamnele nici nu se sinchiesc de mine sau râd.

S-a dansat, iar eu m-am furișat acasă încă de la 11 ½. Nici să mănânc nu pot, când sunt de față doamne pe care le cunosc. Și din această cauză, firește, rămâi singuratic. De n-ar crede lumea că sunt un afectat. Numai Helene m-a despăgubit; abia 15 ani, dar o blondă frumoasă – cred că o iubesc; nu acea iubire desăvârșită, cum mi-o imaginez, nu, căci lipsește stima strictă – dar iubire totuși – datorită amabilității ei, firii ei deschise și naive, simpatiei ei pentru mine!

Când am plecat spre casă, neobservat, necunoscut, singuratic – eram într-adevăr atât de profund mâhnit, iar astăzi toată ziua atât de deprimat. Și în asemenea clipe să te întorci spre Dumnezeu? Nu, nu e asta, nu simt o durere vagă, generală, ci mi-e dor numai de cineva, de oameni pe care să-i iubesc și care să mă iubească și cu care să întretin relații în toată libertatea și mereu. Abia atunci aș deveni bun, atunci aș putea să acționez și să produc ceva – pe când așa...

Seara. Minunat de drăguță povestirea Ottiliei despre măciulia bastonului lui Carol I.

Ce minunat de frumos al doilea alineat al capitolului al 13-lea din Afinități electivă și al 4-lea de la sfârșit al aceluiași capitol.

Așa-zisul capitol «scandalos», deși nu e așa de grav, este al 11-lea. Ce frumos e episodul de dragoste din capitolul al 12-lea! Și în el: «Dacă iubești o ființă din toată inima, atunci toate celelalte ți se par drăguțe. Ottilie lăasă ochii în jos...».

Capitolul al 11-lea. «Și totuși prezentul nu lasă să i se răpească imensul său drept.»

O vorbă de o importanță enormă.

TEME DE LUCRU

- Încercați și voi să țineți un jurnal după modelul celui realizat de Titu Maiorescu.
- Argumentați valoarea de document a paginilor din jurnalul marelui critic.
- Ce fel de tânăr vă pare a fi Maiorescu, după citirea fragmentului următor:
„Tinerii se uită la mine, râd pe înfundate și dau din umeri, doamnele nici nu se sinchiesc de mine sau râd. S-a dansat, iar eu m-am furișat acasă încă de la 11-12. Nici să mănânc nu pot, când sunt de față doamnele pe care le cunosc. Și din această cauză, firește, rămân singuratic. De n-ar crede lumea că sunt un afectat.”
- Observați care sunt secvențele de idei ale paginilor de jurnal; comentați-le, subliniind specificul comunicării. (Z. P.)

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Șerban, Streinu Vladimir, Vianu, Tudor – *Istoria literaturii române moderne*, ed. a II-a, EDP, București, 1971; Maiorescu, Titu – *Jurnal și epistolar*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1978; Manolescu, Nicolae – *Contradicția lui Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1970.

Mircea ELIA

Romanul adolescentului miop

AUTORUL ȘI OPERA SA

Născut la 9 martie 1907, în București, Mircea Eliade este prozator, eseist și istoric al religiilor.



Debutează în clasa a IV-a de liceu cu o proză fantastică – *Cum am descoperit piatra filosofală*, trimisă la un concurs al „Ziarului științelor populare” (1921). În aceeași revistă i se publică un ciclu de *Convorbiri entomologice*. Găsindu-și momentele de refugiu în mansarda casei părintești, ține un jurnal personal, începe să scrie un roman fantastic (*Memoriile soldatului de plumb*) și un roman care transfigurează însemnările jurnalului, în ficțiune „autentică” – *Romanul adolescentului miop*, publicat postum, în 1988). După absolvirea Liceului „Spiru Haret” din București, în 1925, se înscrie la Facultatea de Filosofie a Universității bucureștene, luându-și licența în anul 1928. Manifestată încă din epoca adolescenței, fascinația sa pentru spiritualitatea Orientului și, în genere, pentru istoria religiilor se accentuează în acești ani și devine hotărâtoare pentru destinul său intelectual. Începe să scrie la *Gaudeamus*, alt roman rămas în manuscris și publicat postum, călătorește în Italia, unde-i vizitează pe Giovanni Papini, Ernesto Buonaiuti, Alfredo Panzini, Giovanni Gentile. La Roma pregătește teza de licență cu tema „Filosofia italiană de la Marsiglio Ficino la Giordano Bruno”. Colaborează la revistele „Cuvântul”, „Universul literar”, „Adevărul literar și artistic”, „Lumea”, „România literară”, „Vremea”, „Viața literară”, „Sinteza”, „Azi”, „Revista Fundațiilor Regale”. La sfârșitul anului 1928 pleacă în India, unde va rămâne până în 1932, obținând o bursă de studii la Calcutta. Învăță sanscrita și se inițiază în practicile hinduse.

Debutează în volum în 1930 cu romanul *Isabel și apele diavolului*. Publică în „Revista de filosofie” din București și în „Ricerche religiose” din Roma primele studii despre filosofia și religiile indiene.

Obține doctoratul în filosofie în 1932 cu o teză despre „Psihologia meditației indiene – Studii despre Yoga”. Romanul *Maitreyi* (1930) se naște din experiența intimă a șederii în India. Revenit în România, este numit asistent la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității bucureștene, în 1933, unde ține un curs despre „Problema răului în filosofia indiană”. Sunt anii în care Eliade publică romanele *Întoarcerea din rai* (1934), *Lumina ce se stinge* (1934), *Șantier – roman indirect* (1935), *Huliganii* (1935), *Domnișoara Christina* (1936), *Șarpele* (1937), *Nuntă în cer* (1938). În aceeași perioadă îi apar eseurile: *Oceanografie* (1934), *Soliloquii* (1932), *India* (1934), *Fragmentarium* (1939), *Insula lui Euthanasius* (1943), editează opera lui B.P. Hasdeu (1937), participă la acțiunile grupării „Criterion”, este teoreticianul existențialismului românesc („trăirism”), se atașează de idealurile dreptei. Este fascinat de personalitatea filosofului Nae Ionescu – maestrul său. În 1939 editează revista „Zamolxis”, la care obține colaborarea unor prestigioși specialiști străini. În 1940 este atașat cultural la Londra, iar între anii 1941 și 1944, consilier cultural la Lisabona. În 1945 se stabilește la Paris, unde ține un curs liber la École Pratique des Hautes



Kuros de la Anavisos
(cca 530 î.Hr.)

Études pe teme de istoria religiilor (1946 – 1948). Publică, în limba franceză, *Tehnici de Yoga* (1948), *Tratat de istoria religiilor* (1949), *Mitul eternei reîntoarceri* (1949). Participă la diferite congrese internaționale și conferențiază în Italia, Germania, Suedia. Lucrările publicate acum (*Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, 1951, *Imagini și simboluri*, 1952, *Yoga*, 1954), de asemenea în limba franceză, îl impun ca personalitate de prestigiu în domeniul istoriei religiilor, în toată lumea. În 1956 – 1957 e chemat la Universitatea din Chicago, Illinois, ca *visiting professor* de istoria religiilor; este numit profesor titular și coordonator al Catedrei de istoria religiilor (din 1985 – Catedra „Mircea Eliade”). Este membru, apoi președinte la „American Society for Study of Religions”, membru al Academiei Regale Belgiene, *doctor honoris causa* al multor universități (inclusiv al celei din Paris, 1976). În toată această perioadă publică și proză în limba română: *Nuvele* (1963), *Amintiri* (1966), *Pe strada Mântuleasa* (1968), *Noaptea de Sânziene* (1970), *În curte la Dionis* (1977), *Tinerețe fără tinerețe* (1978 – 1979), *Nouăsprezece trandafiri* (1980).

Opera care încununează studiile sale despre credințele religioase și mituri – operă de sinteză – este *Istoria credințelor și ideilor religioase* (1976 – 1978). În ultimii ani ai vieții lucrează la o *Enciclopedie a religiilor*. Se stinge din viață la 22 aprilie 1986, la Chicago.

PREZENTAREA TEXTULUI

O VALORIFICARE TÂRZIE. Eliade și-a început activitatea de „romancier” cu un text autobiografic – „document exemplar al adolescenței” (*Amintiri*) – necunoscut integral până în 1989, când Mircea Handoca, biograful și exegetul autorului, a publicat cele două volume: *Romanul adolescentului miop*, redactat între anii 1924 și 1925, și *Gaudeamus*, în 1928. Considerat cel mai valoros text din ineditele „definitivate” ale acestei vârste, existente în arhiva din țară, romanul a cunoscut mai multe variante (*Jurnalul unui om sucit*, *Romanul unui om sucit*), a căror cercetare relevă eliminarea treptată a literaturizării, a unor digresiuni.

AUTENTICITATEA CONFESIUNII. În contextul deceniului al treilea european, când egotismul autoanalitic își câștigă primatul într-o literatură care devine de o acută luciditate confesivă, Eliade este unul dintre cei dintâi scriitori care au valorizat experiența jurnalului intim, la noi, profesând o estetică gideană, încă din *Romanul adolescentului miop*. Dintr-o asemenea perspectivă este surprinsă adolescența de către autor, deosebindu-se incontestabil de Ionel Teodoreanu prin fervoarea și febrilitatea neliniștilor cerebrale, adevărate „aventuri” ale spiritului trăite de protagonistul operei.

Inițiind obsesia autenticității din epica lui Eliade, *Romanul adolescentului miop* este, de fapt, jurnalul unui roman mereu amânat, un jurnal „deghizat”, în care autorul ne avertizează că notațiile reprezintă doar substanța unei viitoare opere de ficțiune. Tema cărții o constituie actul „demiurgic” de cristalizare a eului la vârsta adolescenței, prin autocunoaștere, și de „răspândire” dominatoare în lume.

AUTOEXPLORARE ȘI FORMARE.

Eliade construiește confesiunea introspectivă a unui tânăr excepțional aflat sub puterea ambiției nemăsurate, a enciclopedismului aproape maladiv și a vocației întemeierii. Sunt anii dramatici și interesanți ai adolescentului, dominat de stări sufletești contradictorii, uneori paroxistice, când în trupul biciuit se contopesc durerea și desfătarea purificării, dar, mai ales, de obsesii modelatoare, revărsate ulterior în întreaga operă. Mansarda în care locuiește este un spațiu privilegiat, o chilie în care practică „tehnicile spirituale”. Fără a înțelege tâlcul credinței și înspăimântat că este mai degrabă superstițios, își asumă disciplina călugărească, o asceză nu mistică, ci etică, de înfruntare a tuturor primejdiilor sentimentale și intelectuale, pentru realizarea unei erudiții universale. *Drumul către mine însumi*, titlul unui capitol din *Romanul adolescentului miop*, emblematic pentru întreaga sa operă, este „drumul” unei singurătăți întreținute programatic, al unei munci îndârjite, regretând ceasurile de somn, al luptei pentru învingerea slăbiciunilor. Sentimentalismul, nostalgia unor povești de dragoste idilice, dar și oboseala, senzația de pierdere a conștiinței, gândul la nebunie, la moarte sunt tot atâtea „ispite” care călesc voința. Autodefinindu-se ca un „cerebral” și ca o „victimă a metafizicii”, eroul caută suprema valoare existențială – libertatea, singura în măsură să dea sens prezenței omului în lume. La capătul acestui „drum” se află EUL, „stăpânul trupului” și „Dumnezeul sufletului”. *Romanul adolescentului miop* este mărturia fascinantă a începuturilor formării savantului, care extrage esența fiecărei zile din consemnarea unui act de evoluție spirituală, de clarificare interioară.

Construcția cărții este fragmentară, tipică jurnalului, secvențele introspectivă alcătuind radiografia unui suflet (cuvânt-cheie). Celelalte notații, referitoare la școală, profesori, colegi, la atmosfera Bucureștiului sau Iașiului, fie se prelungesc în reflecție, fie reprezintă episoade ex-centric care, probabil, ar fi fost eliminate la o eventuală revizuire a manuscrisului, de către autorul exigent. În cel de-al doilea volum, *Gaudeamus*, remarcabil prin unitatea stilistică, Eliade experimentează tehnica scrisorilor, anticipând „dosarul de existențe” camilpetrescian din *Patul lui Procust*.

Formula de jurnal al unui roman sau de roman al unui jurnal, structura psiho-intelectuală a protagonistului, introspecția, stilul nervos, concis, uneori ironic și autoironic justifică aprecierea Monicăi Lovinescu, dintr-o recenzie dedicată operei: „Se simte, încă din primele pagini, scriitorul; se simte și scriitorul modern”.

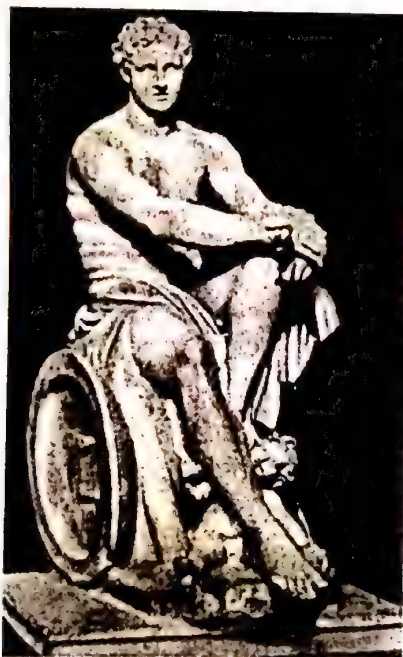


Zeus aruncând fulgerul.
Statuetă de bronz. Cca 450 î. Hr.

„ANUL VOINȚEI MELE“ (fragment din roman)

„Dar astăzi sunt trist. Aceasta e pricina pentru care am scris atâtea pagini inutile. Am închis cartea ca să-mi citesc «romanul» și acum îmi pierd timpul să-l continui îndurerat ca un adolescent. Adevărul e că astăzi sunt trist și, deci, imbecil. Iar mâine voi fi puternic, ca întotdeauna, și voi lupta. Și, după luptă, va veni izbânda. Și toate tânguiriile acestea în urma unui an care a trecut, dar care mi-a dăruit două sute de cărți mai mult citite, sunt vrednice de eroii lui Ionel Teodoreanu.

E drept, sunt și eu câteodată obosit. Și atunci sunt slab și scriu aici pagini duioase, triste, dulci. Dar acestea sunt false. Dimineața, în zori, când mă deștept, dacă aș reciti, aș râde. Ceasurile triste sunt trecătoare. Le îndepărtez cu voință sau le îndepărtează viața din mine. Simt clocotind în vine, în piept, la tâmpie, viața. O viață pe care nici unul dintre tovarășii mei nu o simte. O viață care crește și se tulbură, și spumegă, și se înfierbântă, și crește, și amenință, și zguduie temeliile făpturii mele. O viață pe care cu greu o acopăr și o ascund. Dar pe care o simt când sunt singur și care mă înfloară cu fiorul luptei și izbândeii. Cei care îmi spun că voi ajunge om de știință se înșeală. Ei n-au văzut în erudiția mea decât erudiția. Dar eu înțeleg. Eu știu că, dedesubt, se ascunde altceva: pofta. Și eu mă cutremur de pofta mea și mă cutremur la gândul revărsării sale în lume.



Zeul Marte odihnindu-se

De aceea ceasurile mele triste sunt trecătoare. Sunt umbre în viața mea puternică și fierbinte, care năvălește din adâncuri. Nimeni nu-mi bănuiește viața. Dar eu nu o voi mai putea ascunde mult.

A trecut un an și mi-au rămas prea puține amintiri. Cu atât mai bine. Ce să fac cu amintirile? Amintirile sunt icoanele timpului pierdut. Eu nu mi-am pierdut timpul. Am muncit. Muncă continuă, statornică, răbdătoare, înflăcărată de sfântul entuziasm al cunoașterii, străbătută de fiorul vieții interioare. Muncă pe care o împliniam gemând, suierând, strigându-mi izbânda sau durerea, sfărâmând dinții, strângându-i, cu fața încordată sau împietrită, cu ochii încleștați de țință. Noaptea adormeam regretând ceasurile pe care trebuia să le petrec nemișcat, oftând în somn, râsuflând sforăitor. Sau adormeam frânt de oboseală, cu pleoapele veștede și grele, cu fruntea înfierbântată. Și mă deșteptam în răcoarea zorilor, și mă frângeam în căldura patului, și trupul se împotrivea, și se ridica.

Mă îmbrăcam tremurând și mă așezam la masă. Iar fața se usucă, și ochii se învinețesc, înfundându-se, iar pe frunte se adâncesc dungi.

Toate acestea sunt izbânzi pe care eu le-am însemnat zi cu zi și care acum s-au pierdut din minte. Dar trebuie să le rechem. Pentru că, altminteri, anul meu e gol și sterp. Și fiecare mă învinuiește de monotonie și îmi spune șoarec de bibliotecă. Dar ei nu cunosc patima mea, nici îndoielile, nici zbuciumul, nici lupta, nici biruința mea. Ori, acesta e anul meu. N-am cunoscut nici iubirea, nici prietenia, nici nostalgia crepusculilor campestre, nici melancolia toamnei, nici durerea strigătului

cocorilor, nici visurile ce izvorăsc din privirea mării, nici bucuriile trupului. Sau – dacă le-am cunoscut – le-am uitat. Pentru că așa am vrut eu. Eu am vrut să le uit. Iar anul meu e sterp de inutile efervescente sentimentale și e gol de plicticoase și neputincioase pierderi de timp. Dar e anul meu, e anul voinței mele, pe care eu l-am dospit cu sângele meu și l-am însufleșit cu viața mea, și l-am călit cu gândurile mele. Roadele sunt ale mele și numai ale mele. Iar în noaptea aceasta, luminându-mi-se minunea, eu sunt mândru de minunea mea. Și mă slăvesc pe mine, și îmi cânt lauda. Pentru că eu sunt singurul stăpân al trupului, și eu sunt Dumnezeuul sufletului meu. Unicul și atotputernicul stăpân, Dumnezeu.”

TEME DE LUCRU

- Confesiunea este structurată în jurul unor laitmotive; identificați-le și distingeți principiile existențiale ale eroului.
- Reliefând stările afective contradictorii și reflecțiile protagonistului, conturați dominantele profilului său spiritual.
- Motivați atitudinea naratorului care se disociază, ironic și autoironic, de adolescenți, de „eroii lui Ionel Teodoreanu”.
- Explicați modalitățile de realizare a expresivității textului, la nivel semantic și sintactic.
- Considerați îndreptățită aprecierea că opera realizează radiografia unui „suflet”? Citiți *Romanul adolescentului miop*, descoperiți alte fragmente ilustrative în acest sens și redactați un eseu cu titlul unuia dintre capitolele cărții: „Drumul către mine însumi”.
- În eseurile propuse („Adolescența – un mod unic de a fi prezent în fiecare clipă a vieții”, „Drumul către mine însumi”), se poate valorifica lectura altor opere ficționale sau „de graniță” din literatura română și universală, care se încadrează în tema *adolescența*. (M. C.)

BIBLIOGRAFIE: Handoca, Mircea – *Cuvânt înainte la Romanul adolescentului miop*, Ed. Minerva, București, 1989; Lovinescu, Monica – *Pragul. Unde scurte*, vol. V, Ed. Humanitas, București, 1995; Marino, Adrian – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Mircea ELIADE

Memorii

PREZENTAREA TEXTULUI

Încercând să răspundă întrebărilor privind legătura dintre știință și literatură în opera sa, Eliade ajunge să scrie în 1953 un *Fragment autobiografic*. O consecință imediată este ideea redactării unor memorii, muncă începută în 1960 și care va continua, cu întreruperi, până la sfârșitul vieții autorului, cartea rămânând neterminată deoarece cronologia va ajunge doar până la 1960. În paralel, Eliade va publica și o parte din *Jurnalul* său ca o

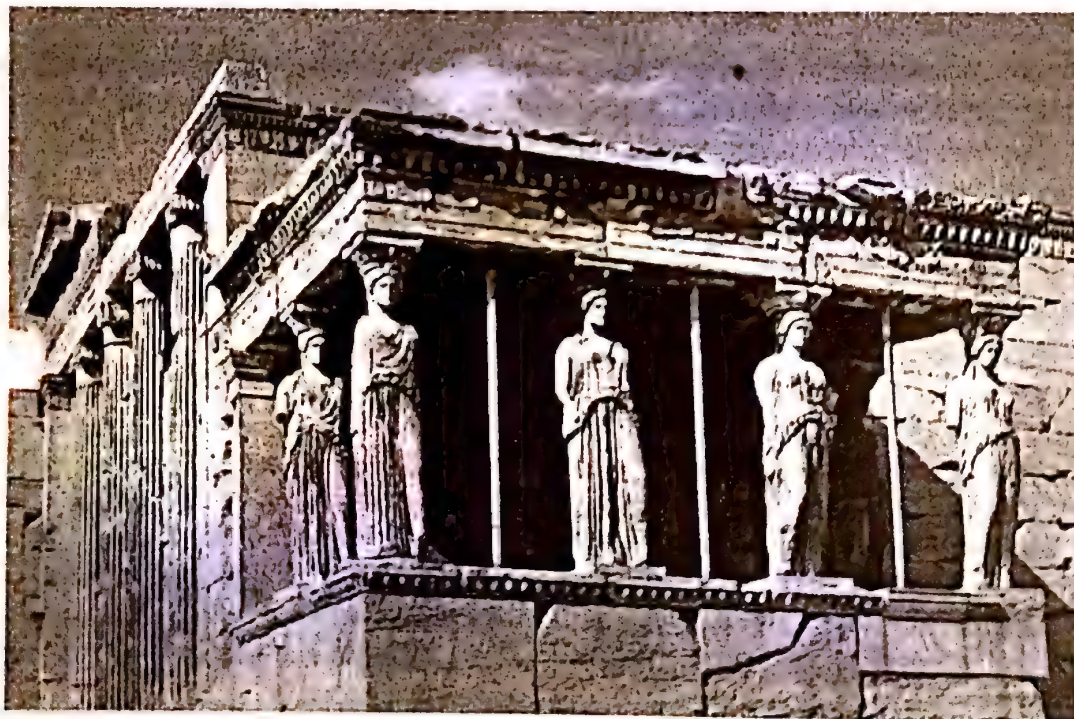
amplă completare a *Memoriilor*. Textul jurnalului oferă un mijloc de a reconstitui ultimii 25 de ani din viața marelui scriitor.

Memoriile l-au obsedat pe Eliade, pentru că la 5 aprilie 1963 el scria: „*Cred că autobiografia este, astăzi, singura care trebuie cu orice preț scrisă. Toate celelalte lucrări mai pot aștepta*”.

Spre deosebire de *Jurnal*, care relatează evenimente, stări de spirit, idei în ordine cronologică, *Memoriile* selectează esențialul din perspectiva trecerii timpului, prezentând evoluția unei personalități remarcabile, dar și imaginea unei epoci culturale, politice, istorice, atmosfera și oamenii pe care i-a cunoscut.

Mircea Handoca ajunge chiar să afirme că „nimeni nu va putea, de azi înainte, să scrie despre istoria noastră literară interbelică fără să țină seama de datele, situațiile și amănuntele oferite de acest volum (...) de o inestimabilă valoare documentară”.

Structurată în șase părți, cartea va acoperi primii 53 de ani din viața scriitorului, începând cu copilăria bucureșteană, cu familia și peregrinările prin țară. *Mansarda* (partea întâi) cuprinde imaginea copilăriei lui Eliade, impactul pe care războiul l-a avut asupra lumii sale, apoi sunt schițate preocupările adolescente în domeniul chimiei și biologiei, literaturii și limbilor orientale. De asemenea, sunt descrise și tehnica sa de muncă, disciplina spartană la care își obliga voința, primele lucrări publicate, articolele din reviste, până în momentul în care experiența fundamentală a vieții sale se va contura la orizont.



Acropole. Cariatide – Vedere frontală

„UN DOCUMENT EXEMPLAR AL ADOLESCENȚEI“ (fragment din text)

„Începusem Romanul adolescentului miop mai de mult, dar de-abia în iarna 1923 – 1924 l-am «văzut» întreg de la un capăt la altul. De data aceasta, eram sigur că voi izbuti să-l termin, sigur, mai ales, că va fi o carte excepțională, care va face mult zgomot și prin care mă voi putea răzbuna împotriva profesorilor, a premianților, a fetelor frumoase și superficiale care nu știuseră să mă descopere. Mă socoteam pregătit să scriu un roman. Publicasem vreo cincizeci de articole

și schițe literare în diferite reviste, colaboram regulat la revista liceului «Vlăstarul», și devenisem chiar redactorul-responsabil: adunam materialul, îl duceam la tipografie, rămâneam ceasuri întregi lângă culegător ca să mă conving că descifrează corect anumite manuscrise. Și apoi dispuneam de un «Jurnal» voluminos; mi se părea că dacă voi ști cum să utilizez aceste materiale, romanul ar putea fi gata în câteva luni.

Era mai mult decât un roman autobiografic. Voiam să fie în același timp un document exemplar al adolescenței. Îmi propusesem să nu inventez nimic, nici să nu înfrumusețez – și cred că m-am ținut de cuvânt. Chiar scrisorile de dragoste ale fetelor erau autentice; transcriesem pur și simplu câteva din scrisorile primite de Dinu Sighireanu. Capitolele în care descriam societatea noastră «Muza», petrecerile la prieteni, dificultățile cu Papadopol și Banciu, erau alcătuite urmând îndeaproape Jurnalul și uneori, transcriind pasaje întregi. Țineam cu orice preț ca dialogurile să fie «autentice», ca fiecare personaj să folosească exclusiv vocabularul lui specific. Valoarea pe care o acordam eu Romanului adolescentului miop era în primul rând documentară. Îmi spuneam că, pentru întâia oară, un adolescent scria despre adolescență și scria întemeiat pe «documente». Când, câțiva ani după aceea, au început să apară în «Viața Românească» fragmente din al doilea volum din La Medeleni, am simțit că nu mă înșelasem. Adolescenții lui Ionel Teodoreanu nu erau cei pe care îi cunoscusem eu. Aparțineau altei lumi, care mă fermeca și mă înduioșa totodată, dar pe care o simțeam definitiv depășită. Adolescenții mei erau într-adevăr de-atunci și de-acolo, din Bucureștii primilor ani de după război, anii jazzului și ai lui La Garçonne. În afară de inevitabila autoflagelare (căci scriam și ca să mă răzbun) romanul era cât se poate de «realist». Nu mă sfiam să închin un lung capitol descoperirilor erotice și, aproape tot ce credeam eu și colegii mei despre sex, dragoste, Dumnezeu, sensul existenței și toate celelalte probleme care ne frământau se afla notat acolo, fără fard, aproape în stare brută.

Asta era, de altfel, marea mea ambiție: să arăt că noi, adolescenții de atunci, nu eram asemenea fantezelor pe care le întâlneam sporadic în literatură; eram treji spiritualicește și trupește, dar lumea în care ne-ar fi plăcut să intrăm nu mai era lumea părinților noștri. Voiam altceva, visam la altceva – deși singurul care părea a ști ceva precis despre acel «altceva» era autorul romanului.

Subiectul era destul de simplu: un elev al Liceului «Spiru Haret» scria despre el și despre colegii, prietenii și profesorii lui. Cei care mă cunoșteau ghiceau de la început că liceanul eram eu, pentru că vorbeam despre mansardă, despre insectar, despre cărțile care-mi plăceau, despre speranțele mele de a ajunge într-o zi savant, pianist sau scriitor. Erau capitole fără legătură între ele: despre melancoliile care mă copleșeau câteodată în amurg (bunăoară, când priveam de la fereastră mansardei strada pustie sau auzeam, duminicile, cântecul depărtat al vreunei servitoare); despre orele de germană și tot ce-mi trecea prin minte



Ganimede jucându-se cu cercul.
Cca 480 î. Hr.

ascultându-l pe Papadopol explicându-ne «Die Rauber»; despre societatea noastră «Muza» și despre atâtea fete care-mi plăceau și mă intimidau totodată. Dar mai ales pagini nenumărate de mărturisiri: ce-aș fi vrut să fiu, ce mi-ar fi plăcut să fac; analize nesfârșite ale stărilor mele sufletești (de exaltare, de indiferență, de oboseală, detașare etc.), portretele prietenilor mei, subiecte de nuvele și romane pe care îmi propuneam să le scriu și cu ale căror personaje îmi plăcea să stau de vorbă (cred că închinaseam un capitol întreg convorbirilor cu Nonora, personajul unei nuvele pe care nu izbuteam s-o termin, pentru că își schimba subiectul pe măsură ce o scriam).

Și totuși, din capitolele acelea desperecheate și scrise în stiluri diferite (unele lirice și de o teribilă tristețe, altele aproape umoristice, altele aspre, vehemente), se deslușea repede «subiectul»: un adolescent care simte cum depășește adolescența, e sfâșiat de melancolie că epoca aceasta (care, i se părea, ar fi putut fi plină de beatitudini) se duce și, totodată, e nerăbdător să se vadă cât mai repede eliberat de ea, ca să-și poată începe «adevărata viață». Toată cartea e străbătută de o curioasă ambivalență: autorul insistă de câte ori poate că adolescența e un moment esențial; că această adolescență – a lui, a prietenilor lui – constituie un fenomen spiritual, nou, nemăiîntâlnit până atunci și, ca atare, meritând să fie prelungit ca să poată fi corect analizat și interpretat; iar pe de altă parte, se arată exasperat de dificultățile adolescenței, în primul rând de melancoliile, regretele și timiditățile care i se părea că o alcătuiesc.

Dar în afară de toate acestea, ce supapă de siguranță a fost pentru mine cel de atunci acest roman! Mai bine chiar decât în «Jurnal» (căci speram că voi putea publica romanul) mă descărcam, scriindu-l, de toate eșecurile și umilințele.

UN DESTIN CU VALOARE DE MODEL. Legăturile epistolare ale memorialistului cu mari oameni de cultură ai lumii se vor concretiza prin prietenia emoționantă cu marele filosof italian Giovanni Papini (pentru a-i citi opera, Eliade va învăța singur italiana, așa cum va învăța engleza pentru a-l citi în original pe Frazer), apoi prin marea călătorie, în India, la 20 de ani. Perioada indiană, puternic literaturizată și, mai ales, romantizată în romanul *Maitreyi*, va contura structura interioară a filosofului de mai târziu, contactul cu religia și cultura Indiei fiind elementul care-i va determina esențial preocupările ulterioare. În paralel cu demersurile sale intelectuale atent prezentate, latura afectivă se inserează, colorând paginile memorialistice.

Pasajele lirice, experiențele personale, ascetice din Himalaya sunt prezentate pe scurt, parcă redimensionate din perspectiva timpului care s-a așternut între momente.

Revenit în țară, în mansarda sa de acasă, la lucru, *Promisiunile Echinocțiului* nu vor întârzia să apară. „Criterion“ – fundația și revista de cultură – va crea o adevărată generație literară, numeroși tineri gânditori și scriitori strângându-se în rândurile sale.

În plus, Eliade părea a fi catalizatorul generației sale, liderul ei – după cum îl considera E. Ionescu. Simpozioanele, conferințele ținute la Universitate, doctoratul susținut cu o lucrare despre Yoga, ca și premiul „Tekirghiol“ câștigat pentru romanul *Maitreyi* vor defini această perioadă drept una extrem de bogată. Ritmul amețitor al muncii, împărțită între cursuri, ediții critice și propria operă, este uimitor. În paralel, căsnicia lui Eliade cu prima soție, Nina, călătoriile și atmosfera, oamenii întâlniți – toate sunt prezentate extrem de viu și de alert.

Partea a patra, *Când moartea își camuflează mitologia*, prezintă imaginea războiului trăit, pe rând, la Londra ca atașat cultural al legației române (perspectivă immortalizată și în *Noaptea de Sânziene*), apoi la Lisabona. Atmosfera literară, cărțile și oamenii de cultură își îmbină prezențele pe fundalul complicațiilor politice, al greutăților administrative și de comunicare, într-o imagine complexă a conflictului mondial.

Incipit vita nova prezintă experiența pariziană a lui Mircea Eliade, care se va stabili după război la Paris, unde va preda la Sorbona și la École Pratique des Hautes Études și își va publica operele fundamentale.

Lucrările sale literare publicate în franceză vor fi extrem de populare, iar *Forêt interdite* (traducerea romanului *Noaptea de Sânziene*) va primi chiar un premiu prestigios. „Viața nouă“ îi va fi mai ales conturată de cea de-a doua soție, Christinel, și de iubirea pentru ea. Christinel va fi cea care îl va îndemna mereu să reia lucrările literare și îl va ajuta în pregătirea lor pentru tipar. De acum înainte, deși cărțile sale de istorie a religiilor și de orientalistă se vor bucura de un enorm succes, fiind traduse și publicate de cele mai mari edituri din Paris, și deși va da curs unor invitații la congrese prestigioase, unde va susține conferințe foarte apreciate, Eliade nu va renunța nici la proiectele literare.

Recoltele solstițiului prezintă ultima parte a *Memoriilor*. Urmează câțiva ani plini de cursuri, seminarii, conferințe, lucrări științifice și literare în S.U.A., la Chicago și New York, alternând cu frecvente călătorii în Europa, mai ales în Franța și Italia. *Memoriile* se sfârșesc prin prezentarea experienței japoneze (în cadrul unui congres prelungit), urmată de reîntoarcerea în S.U.A., toate sub semnul provizoratului.

În paralel cu meandrele existenței filosofului, în paginile *Memoriilor* apar chipuri schițate mai mult sau mai puțin precis: cele două soții, familia sa, profesorii și, mai ales, figurile numeroșilor oameni de cultură pe care Eliade i-a cunoscut.

Referindu-se la opera lui Eliade, Alain Paruit își va exprima regretul că filosoful s-a stins „fără să fi scris [cartea] care l-a tentat atât de mult, *Omul ca simbol*, de fapt, un vis realizat în mare măsură, cel puțin metaforic și nostalgic, în paginile concentrate ale acestor *Memorii*“.

Oferindu-și o cale să trăiască în timp, în istorie, dar și să evadeze mereu într-un spațiu interior, păstrând astfel legătura cu eternitatea, autorul a reușit să fie el însuși atât prin studiul încrâncenat al misticii și filosofiei religiilor orientale (*Yoga. Eseu asupra originilor misticii indiene*, lucrare de doctorat; *Tratatul de Istorie a Religiilor*, *Sacru și profanul*, *Mitul eternei reîntoarceri* etc.), cât și prin explorarea personală a posibilităților umanului de a se smulge propriilor tipare, materializată în literatură (*Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Huliganii*, *Întoarcerea din rai*, *Noaptea de Sânziene* etc.).

TEME DE LUCRU

- Apreciați în ce fel preocupările din adolescență și personalitatea deosebită a adolescentului (eroul fragmentului citat este, totodată, și autorul acestui fragment) au influențat ori chiar au anticipat evoluția de mai târziu a scriitorului.
- Citiți în paralel *Romanul adolescentului miop* și *Un om sfârșit* de Giovanni Papini și urmăriți la cei doi autori trăsăturile de caracter, energia și setea de cunoaștere, programul epuizant, proiectele ample, lupta împotriva trecerii timpului.



Dionysos asistând la un dans dionisiac. Cca 410 î.Hr.

- Eliade a dorit să realizeze în romanele sale fresce ale realităților vremii în care a trăit, elocvente pentru aspirațiile, proiectele și spiritul generației lui, al cărei purtător de cuvânt a fost. Identificați în cuprinsul *Memoriilor* aceste elemente, arătând importanța lor din perspectiva istoriei literare și culturale. (C. C.)

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Memorii*, Ed. Humanitas, București, 1991; Marino, Adrian – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980; Lovinescu, Monica – *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu...*, Ed. Cartea Românească, București, 1992.

ALAIN-FOURNIER

Cărarea pierdută

AUTORUL ȘI OPERA SA

Alain-Fournier, pseudonimul lui Henri-Alban Fournier, s-a născut la 30 octombrie 1886 în La Chapelle d'Angillon. Părinții erau învățători. În 1891, familia se mută la Epineuil-le-Floriel. Împrejurimile localității au constituit locul de geneză al *Cărării pierdute*, în urma hoinărelilor creatoare ale lui Alain-Fournier. Tot ele i-au inspirat și poeziile. Cu atât mai mult autorul va regreta locurile natale când Liceul „Voltaire” și o lugubră pensiune vor reprezenta primul său contact cu Parisul. După un eșec la admiterea în Școala Navală din Brest, va încerca la Școala Normală Superioară. Aici îl cunoaște pe viitorul său cumnat, Jacques Rivière. Îi va lega o prietenie deosebită.

Între anii 1909 și 1912 colaborează la „Paris-Journal”. În 1913 îi apare *Cărarea pierdută*, singurul volum antum.

Din păcate, autorul dispare la numai 28 de ani, la 2 august 1914, fiind trimis în misiune de recunoaștere în regiunea Les Eparges, de unde nu se va mai întoarce și nici cadavrul nu-i va fi găsit.

Între anii 1926 și 1928 va apărea *Correspondență cu Jacques Rivière*.

Alte opere publicate postum: *Colombe Blanchet* (1922), *Miracole* (1924).

Renumerele scriitorului se leagă, însă, exclusiv de romanul său *Cărarea pierdută* (1913), considerat o capodoperă a genului.



PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Romanul *Cărarea pierdută* („Le Grand Meaulnes”) a apărut în 1913, cu un an înainte de moartea prematură a scriitorului. Tema centrală o constituie aventura iubirii. Pentru Alain-Fournier, ca și pentru eroul său, „femeia este o

revelație, o comuniune, o aspirație", însă căutarea iubirii este făcută la granița dintre vis și realitate, după cum tânărul Alain-Fournier îi mărturisea cumnatului său, Jacques Rivière.

„Credoul meu în artă și în literatură este copilăria”, spunea autorul, care a rămas în memoria cititorilor săi identificat cu Meaulnes – adolescentul perpetuu.

Pe de altă parte, la nivel simbolic, dispariția lui Meaulnes poate fi pusă în legătură cu dispariția în misiune a scriitorului aflat în recunoaștere în regiunea Les Eparges, la 2 august 1914, mobilizat fiind într-un regiment de infanterie. Viața autorului, ca și cea a eroului, stă sub semnul afirmației premonitorii din 1910: „Caut dragostea, dragostea ca pe ceva amețitor... Lucru după care nimic nu mai există. Plecarea, după ce am dat foc în cele patru colțuri ale țării”. Finalul deschis al romanului lasă un spațiu vid, în care ni-l putem închipui pe Meaulnes erou al unor noi aventuri imaginare.

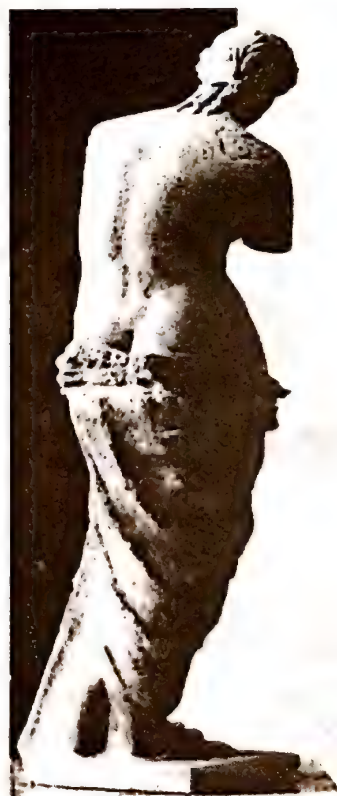
Suportul biografic al romanului se regăsește și în posibilitatea de identificare a spațiilor aventurilor relatate: câmpiile din Berry și pădurile din Sologne, locuri unde autorul a copilărit. Să nu uităm și aventura sentimentală din 1905, pe Cours-la-Reine, pe care se pare că autorul a transpus-o, prin puternica sa imaginație, în idila dintre Meaulnes și Yvonne de Galais.

O AVENTURĂ LA CASTEL. Acțiunea romanului debutează cu prezentarea clădirii institutului de învățământ „Cursul Superior”, din Sainte-Agathe, unde François Seurel, personajul-narator, în vârstă de 15 ani, fiul proprietarului, îl va cunoaște pe ciudatul Augustin Meaulnes. Acesta este un lungan mai mare cu doi ani decât François Seurel, adus de către mama sa pentru a învăța la Sainte-Agathe. De acum încolo, existența lui François va fi profund marcată de personalitatea lui Augustin Meaulnes, poreclit de către băieții din școală „*Lunganul*”. La foarte scurt timp după sosire, Meaulnes devine liderul băieților care studiau la Sainte-Agathe și, mai ales, el devine un model pentru timidul și liniștitul François.

Cu câteva zile înaintea Crăciunului, la familia Seurel urmau să sosească (la fel ca în fiecare an) bunicii lui François. Pentru a-i aduce de la gară cu o căruță nu este ales Meaulnes, așa cum se așteptau băieții, ci un altul. Spirit aventuros, matur în raport cu ceilalți, Meaulnes nu suportă înfrângerea și se hotărăște să ia o căruță și să plece singur la gară pentru a-i aduce pe bunicii lui François. Acesta este momentul în care se declanșează intriga romanului.

Meaulnes trăiește o aventură, la frontiera dintre vis și realitate, care-i schimbă complet atitudinea. Băiatul se îndepărtează de ceilalți colegi, singurul apropiat rămânându-i François, care înțelege că purtarea agitată a prietenului său, dorința de a repeta aventura plecării sunt legate de apariția unei fete în viața lui Meaulnes. Într-o zi, Meaulnes se hotărăște să-i povestească lui François ce s-a întâmplat.

Așa află François că prietenul său, necunoscând drumul către gară, o luase în altă direcție. După multe peripeții, când se înnoptase deja, Meaulnes ajunge cu căruța și cu iapa obosită la o casă. Nu are însă parte de odihnă, deoarece iapa fuge în toiul nopții și băiatul



Afrodita, cunoscută și sub numele de Venus din Milo.
Cca 100 î. Hr.

se duce după ea. În cele din urmă ajunge la un castel vechi, ciudat. Acolo, Meaulnes participă la o sărbătoare stranie, unde se aflau – mascați – copii și adulți deopotrivă. Sărbătoarea era dată de către proprietarul domeniului, domnul de Galais, pentru fiul său, Frantz de Galais, care urma să sosească împreună cu logodnica sa la castel și să celebreze nunta. Invitații, printre care și Meaulnes, pleacă într-o excursie cu vapoarașul pe râul care curgea pe domeniul domnului de Galais. Cu această ocazie, Meaulnes o cunoaște pe fermecătoarea fiică a domnului de Galais, blonda Yvonne. Atracția este reciprocă și fulgerătoare, dar fata se îndepărtează de el, se pierde în agitația carnavalească și Meaulnes nici nu o mai poate revedea, deoarece serbarea se termină brusc: lui Frantz de Galais nu-i venise logodnica. Aceasta – o fată săracă – se hotărâse în ultimul moment să rupă logodna.



Auriga din Delfi.
Cca 475 î. Hr.

CIUDĂȚENIILE LUI MEAULNES. Când totul părea să fi luat sfârșit, când Meaulnes – întors în Sainte-Agathe – parcă uitase „*Tara Pierdută*“, se întâmplă ceva straniu: apare un personaj care se dovedește a fi chiar Frantz de Galais, logodnicul părăsit. Între el, François și Meaulnes se leagă o strânsă prietenie. Meaulnes îi promite lui Frantz să-i regăsească logodnica plecată la Paris. În același timp, el află că frumoasa Yvonne de Galais este și ea tot acolo. Îndrăgostit, Meaulnes pleacă la Paris, de unde îi scrie lui François, mărturisindu-i cu amărăciune că nu și-a regăsit iubirea. François rămâne profund marcat de starea sufletească a prietenului său pe care îl admira enorm. Din întâmplare, află că Yvonne nu este la Paris, că nu s-a măritat, că trăiește tot pe domeniul tatălui ei și că este foarte săracă, deoarece fratele ei, Frantz, cu excentricele sale idei, l-a ruinat pe domnul de Galais.

Fericit că își poate ajuta prietenul, François îl caută, vrând să-l aducă în fața Yvonnei care nu-l uitase niciodată. Spre uimirea lui François, Meaulnes nu se arată bucuros de această neașteptată revedere. Îl urmează totuși pe François, o revede pe Yvonne, cu care va petrece noaptea nunții, pentru a o părăsi imediat, răspunzând chemării tainice a fratelui Yvonnei.

Alături de Yvonne, credincios prieten rămâne François, care nu-l poate înțelege pe Meaulnes. Yvonne devine mamă, naște o fetiță și imediat după naștere moare. De domeniul și de fetiță se ocupă în continuare François, devenit profesor într-un sat apropiat. Nu-și poate explica de ce Meaulnes a plecat de lângă Yvonne, dragostea vieții lui, și caută răspunsul acestei enigme în vechiul castel în care Yvonne trăise, ca soție, o singură zi cu Meaulnes. Într-un pod al castelului, François găsește un caiet vechi de teză al lui Meaulnes. Caietul conține pagini de jurnal care-i dezleagă lui François secretul.

DEZNODĂMÂNTUL. Pe când se afla la Paris, căutând-o pe Yvonne, Meaulnes o cunoaște pe fosta logodnică a lui Frantz. Fără să știe cine e, crezând că a pierdut-o pe Yvonne, Meaulnes trăiește cu logodnica lui Frantz, fără a fi căsătorit cu ea. Fata îi spune cine a fost logodnicul ei și, disperat, Meaulnes o acuză că a distrus viața lui Frantz, bunul său prieten. Fata pleacă amenințându-l că va ajunge o femeie ușoară.

Cuprins de remușcări, Meaulnes se hotărăște să plece după ea, dar apare François, care-i dă vestea că Yvonne se află la castel. Meaulnes alege calea iubirii, însă, în noaptea în care aude chemarea prietenului său, Frantz, el o părăsește pe Yvonne, jurând să revină după ce-i va fi adus pe Frantz și pe logodnica sa la domeniul familiei de Galais.

Întoarcerea este tardivă: Yvonne murise. Dar Meaulnes își cunoaște fiica și François va înțelege că și această bucurie îi va fi luată de către aventurosul său prieten. „Marele Meaulnes“ dispare, împreună cu fiica, nemaiauzindu-se nimic despre el.

Roman al căutării („*questa*“), *Cărarea pierdută* este și un roman al aventurii în sensul atracției către noi miraje, o dată depășite cele vechi. Din această perspectivă, se poate vorbi de un roman care reiterează acele „*leys d'amors*“ ale trubadurilor, obiectul iubirii fiind o „*donna*“, o „doamnă a gândurilor“, nu o femeie tangibilă. O dată cucerită această idealitate feminină, ea nu mai prezintă importanță și trubadurul pornește într-o nouă aventură a cunoașterii prin iubire platonice.

Spațiul în care se petrec tribulațiile eroului din acest roman este natura, dar văzută ca „*jară a descoperirii*“, tărâm aflat la granița dintre vis și real. În cazul de față, visul re creează natura și astfel ajungem la cunoscutul paradox, conform căruia natura imită arta. Acest lucru se petrece „iubind și respectând“ obiectul cunoașterii.

Titlul-metaforă propune multiple grile de lectură. *Cărarea pierdută* este și un roman al adolescenței, vârstă a marilor transformări interioare.

Pledoarie pentru iubirea văzută ca experiență inițiativă, pentru prietenie ca valoare umană fundamentală, dar și pentru curajul aventurii, *Cărarea pierdută* propune o excelentă „aventură“ a lecturii, prin ritmul alert al relatării la persoana I, prin construcția tușată a personajelor, prin pendularea povestirii între vis și realitate și prin provocarea cititorului la descifrarea unei scriituri de tip „*trobar clus*“ modern, ilimitat simbolică prin finalul deschis.



Auriga. Capul statuii.

„O BĂTAIE NEAȘTEPTATĂ ÎN GEAM“ (fragment din roman)

„A patra zi a fost una dintre cele mai friguroase zile din iarna aceea. Dis-de-dimineapță, primii sosiți în curte se încălzeau dându-se pe gheață, lângă fântână. Așteptau să se facă focul ca să dea năvală în clasă.

Cățiva pândeau din dosul porții mari sosirea băieților din sat. Veneau cu privirile încă aiurite, căci până la școală străbăteau priveriști încărcate de chiciură, vedeau eleștee înghețate, crânguri prin care trec iepurii ca săgeata... Era în cămășile lor un miros de fân și de grajd, care făcea aerul mai greu în clasă, când se înghesuiau pe lângă soba încinsă. În dimineața aceea, unul dintre ei adusesese într-un coșuleț o veveriță degerată, găsită în drum. Și mi-aduc aminte că, deși înțepenită, încerca s-o agațe cu ghearele de un stâlp al pavilionului.

Apoi cursul apăsător de iarnă începu...

O bătaie neașteptată în geam ne făcu pe toți să ridicăm capetele. În fața ușii, cu capul sus și parcă orbit, îl zărirăm pe Meaulnes, scuturându-și chiciura de pe bluză, înainte de a intra.

Cei doi băieți din banca de lângă ușă se repeziră să deschidă; un fel de consfătuire, pe care noi n-o auzirăm, avu loc afară și, în sfârșit, fugarul se hotărî să intre în clasă.

Boarea de aer proaspăt ce pătrunsese din curtea pustie, firele de paie de pe hainele lui Meaulnes și mai ales aerul lui de drumet obosit, înfometat, dar transfigurat, toate acestea deșteptară în noi o senzație de ciudată plăcere și de curiozitate.

În timp ce domnul Seurel, care tocmai se pregătea să ne dicteze, cobora cele două trepte ale catedrei, Meaulnes se îndreptă spre el, agresiv. Îmi amintesc ce frumos îmi părea în clipa aceea marele meu prieten, cu tot aspectul lui istovit și cu ochii înroșiți din pricina nopților petrecute sub cerul liber și, desigur, nedormite.

Înaintă până la catedră și spuse cu tonul sigur al cuiva care aduce o veste:

– M-am întors, domnule!

– Văd, răspunse domnul Seurel, măsurându-l cu privirea cercetătoare. Treci la locul dumitale!

Băiatul se întoarse spre noi, curbându-și puțin spatele, zâmbind batjocoritor, cum fac elevii mari, nesupuși, când sunt pedepsiți și, prinzându-se cu o mână de capătul pupitrului, se lăsă să lunece în bancă.

– Până ce termină de scris camarazii dumitale – toate capetele se întoarseră atunci spre Meaulnes –, vei lua cartea pe care ți-o voi indica eu, spuse profesorul.

Și cursul începu din nou, ca mai înainte. Din când în când, Meaulnes se întorcea spre mine; apoi privea pe fereastră grădina încremenită, albă, pufoasă, și câmpul pustiu pe care se lăsa din când în când câte un corb" (...).

ÎNFRUNTAREA (fragment din roman)

„În clasa care mirosea a castane coapte și a cidru, nu erau decât doi elevi «de serviciu» care dădeau băncile în lături. Așteptând să sune de intrare, mă încălzeam lângă sobă, în timp ce Augustin Meaulnes scotocea în catedra profesorului și prin pupitre. Descoperi curând un mic atlas, pe care începu să-l cerceteze cu pasiune, stând în picioare pe estradă, cu coatele pe catedră și capul în mâini.

Voiam să mă apropiu de el; i-aș fi pus mâna pe umeri și, firește, am fi urmărit împreună, după hartă, drumul pe care îl făcuse, când, deodată, ușa dinspre clasa cea mică se deschise larg, îmbrâncită puternic, și Jasmin Delouche, urmat de un băiat din târg și de alți trei din sat, apărură cu un strigăt de izbândă. Desigur vreo fereastră de la clasa mică nu fusese bine închisă: o împinseseră și intraseră pe acolo.

Jasmin Delouche, deși destul de scund, era unul dintre cei mai vârstnici băieți din Cursul Superior. Îl invidia foarte mult pe Meaulnes, dar se dădea drept prietenul lui. Înainte de a veni Augustin, el, Jasmin, era cocoșul clasei. Avea fața palidă, cam searbădă, și părul pomădat. Fiu unic al văduvei Delouche, hangița, îi plăcea să pozeze în bărbat, repetând cu ifose tot ce auzea că spun jucătorii de biliard și consumatorii de vermut.

La intrarea lui, Meaulnes ridică repede capul, încruntă sprâncenele și le strigă băieților, care se îmbulzeau spre sobă, împingându-se unul pe altul:

– Vasăzică, nu poți avea liniște aici nici un moment!

– Dacă nu-ți place, de ce n-ai rămas unde ai fost? răspunse, fără să ridice capul, Jasmin Delouche, care simțea că băieții sunt de partea lui.

Cred că Augustin se găsea în starea aceea de oboseală, când mânia te cuprinde și crește în tine fără s-o poți înfrâna.

– Tu, zise el pălind, îndreptându-se și închizându-și cartea, tu să ieși afară imediat!

Celălalt rânji:

– Oleo! Fiindcă ai șters-o trei zile, te crezi acum stăpân?

Și făcându-i părtași la ceartă și pe ceilalți, continuă:

– Nu ești tu ăla care să ne dea pe noi afară, știi!

Dar Meaulnes îl și înhățase. La început fu doar o îmbrânceanță; mânecile bluzelor pârâiră și se descusură. Dintre toți cei intrați cu Jasmin, se amestecă în ceartă doar un băiat de la țară, unul Martin.

– Dă-i drumul! zise el cu nările umflate și scuturându-și capul ca un berbec.

Dar dintr-un brânci zdravăn, Meaulnes îl zvârli tocmai în mijlocul clasei, unde se poticni cu brațele în lături; apoi, cu o mână însfăcându-l de ceafă pe Delouche, cu cealaltă deschizând ușa, încercă să-i facă vânt afară. Jasmin se agăța de mese și-și târâia picioarele, scrijelind lespezile cu potcoavele de la ghetă, în timp ce Martin, recăpătându-și echilibrul, se întorcea cu pași măsurați, cu capul înainte, furios. Meaulnes îi dădu drumul lui Delouche, ca să se ia la trântă cu acest neghiob, căruia cred că i s-ar fi înfundat dacă ușa de la apartament nu s-ar fi deschis pe neașteptate.

Domnul Seurel apăru, cu capul întors spre bucătărie, sfârșind, înainte de a intra în clasă, o convorbire cu cineva... Bătaia se opri ca prin farmec. Unii se dădură deoparte, lângă sobă, cu capetele plecate, evitând, până la urmă, orice amestec.



Box – Detaliu de pe o amforă panatenaică cu figuri negre.
Sec. VI î. Hr.

Meaulnes se așeză la locul lui, cu mânecile descusute din umeri; iar Jasmin, roșu ca racul, mai strigă de câteva ori, până se auzi bătaia liniei în masă, anunțând începerea orei:

– Nu-i mai intră nimeni în voie, acum. Face pe șmecherul. Poate își închipuie că noi nu știm unde a fost!

– Dobitocul! Parcă eu știu? răspunse Meaulnes, în liniștea aproape desăvârșită. Apoi, ridicând din umeri, își lăsă capul în mâini și se apucă să-și învețe lecțiile.”

TEME DE LUCRU

- Cu ce sentimente este întâmpinat Meaulnes de colegii și prietenii săi la întoarcerea sa din prima fugă?
- Ultima replică a lui Meaulnes, din finalul fragmentului citat, poate fi interpretată ca mărturie a unei aventuri interioare, mai degrabă decât a uneia concrete? Dacă da, în ce măsură este ea tipică adolescenței?

(A. P. E. și A. P. P.)

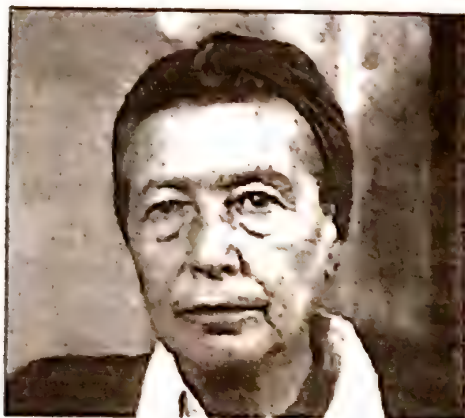
BIBLIOGRAFIE: Alain-Fournier – *Cărarea pierdută*, în românește de Domnița Gherghinescu-Vania, E.L.U., București, 1967; Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, Ed. Științifică, București, 1970; Bratu, Savin – *Ipoteze și ipostaze*, Ed. Minerva, București, 1973; Saulnier, V.-L. – *Literatura franceză*, vol. I-II, Ed. Albatros, București, 1973.

Simone de BEAUVOIR

Amintirile unei fete cuminți

AUTOAREA ȘI OPERA SA

Născută la Paris, eseistă, romancier și memorialist de marcă, Simone de Beauvoir (1908 – 1986) este una dintre personalitățile culturale remarcabile din prima jumătate a secolului nostru. Manifestul existențialismului feminin – *Al doilea sex* (1949) – a devenit operă de referință a feminismului mondial.



Ca și Sartre, cu care împărtășește opțiunile filosofice, Simone de Beauvoir se înscrie prin opera ei în ilustrarea diferitelor genuri literare. Tentația scrisului o va acapara din adolescență, însă romanele pe care le începe, toate cu tonalități autobiografice, nu sunt decât proiecte pe care le va abandona treptat, deoarece va afla mai târziu de la Sartre că scrisul nu este un joc sau o plăcere, ci este o necesitate: „Mă crezusem mai cu moș

pentru că nu concepeam să trăiesc fără să scriu: el (Sartre) nu trăia decât pentru a scrie”, mărturisește Simone în *Amintirile unei fete cuminți*. Astfel va conștientiza faptul că dorința de a scrie nu trebuie să fie programată, impusă ca un obiectiv exterior și pentru afirmarea exterioară, culturală, pentru a obține recunoașterea unei poziții în literatură, ci trebuie să devină imperativul interior al eului, necesitatea vitală de a se clarifica pe sine, de a comunica și de a se comunica, de a exprima coeziunea sau lipsa de coeziune din lume.

Simone de Beauvoir își începe cariera de scriitoare în 1943 cu romanul *Musafira*, o evocare a tinereții, în care temele dominante sunt gelozia și dezbateră limitării libertății

ADOLESCENȚA

individuale. În 1945 apare *Sângele celorlalți*, un roman didactic, urmat de un altul în 1947, *Toți oamenii sunt muritori*. Cu *Mandarinii* va câștiga în 1954 Premiul Goncourt, atrăgând atenția marelui public, dar în același timp și a criticilor care l-au considerat exagerat pentru un roman autobiografic. Singura piesă de teatru – *Gurile inutile* (1945) – este dedicată mamei, ca și povestea autobiografică din 1964 – *O moarte ușoară* –, care vizează relatarea sfârșitului acesteia.

Eseurile pe care le scrie în paralel cu opera memorialistică și romanescă tratează temele filosofice pe coordonata existențialismului și a feminismului: *Pyrrhus și Cinéas* (1944), *Pentru o morală a ambiguității* (1941), *Al doilea sex* (1949), o carte profetică asupra condiției femeii și emancipării ei.

După 1958, Simone de Beauvoir își dedică timpul recuperării trecutului, reordonării și fixării lui în tiparele scrierilor memorialistice. Opera sa autobiografică, de la *Amintirile unei fete cuminți* (1958) la *Ceremonia de adio* (1981), relevă abundența experiențelor unei vieți și constituie o mărturie esențială pentru o istorie a ideilor din mediile intelectuale coexistente în secolul nostru.

După *Amintirile unei fete cuminți* (1958), al doilea roman autobiografic este *Puterea vârstei* (1960), urmat de *Forța lucrurilor* (1963). *Bătrânețea* (1970) și *Socoteli finale* (1972) rețin fluxul degenerării trecutului în uitare, însemnând pe hârtie momentele bătrâneții și ale bilanțului. Evocarea ultimilor ani petrecuți alături de Sartre din *Ceremonia de adio* va fi continuată printr-o retrospectivă epistolară – selecții din corespondența pe care acesta i-a adresat-o: *Scrisori către Castor* (1983).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN DOCUMENT PSIHOLOGIC. Documentul psihologic și social pe care-l oferă *Amintirile unei fete cuminți* este rodul unei porniri neînfrânate a autoarei de a-și scruta viața trăită în cincizeci de ani. Structurată în patru secțiuni, cartea tinereții se împarte în mod echilibrat în copilărie și adolescență – primele două secvențe – și perioada studenției și a independenței față de familie – descrise în ultimele două. Separări nu este doar formală, ci este dictată conștiinței – care se autoanalizează – de către imperative mult mai profunde, cum ar fi, printre altele, modul de a reacționa la sistemul de norme și convenții burgheze persistente în mediul său.

Retrăirea clipelor trecute transferă subiectul rememorării în prezentul factual; persoana aflată în explorarea retroactivă a propriei sale vieți nu lasă între prezentul scrierii (al aducerii aminte) și trecut (ca viață apusă) o falie de nedepășit, dimpotrivă, această dimensiune a temporalității este percepută ca un flux afectiv continuu, astfel încât viața care deja aparține trecutului devine în jurnalul retrospectiv viață care se scrie pe sine, trăire actuală prin forța extraordinară pe care o dobândește actualizarea în condeiul memorialistic:

„Viața mea urma să fie o poveste frumoasă, ce va deveni adevărată pe măsură ce mi-o voi istorisi mie însămi”, notează Simone de Beauvoir la sfârșitul părții a doua, remarcă ce servește ca liant între vârste, dar și între proiecțiile fantastice ale copilăriei



Amazoană îmbrăcată în tunică și pantaloni.
Cca 440 î. Hr.

și intruchipările zbuciumatei vieți studențești care îi vor aduce confirmarea veridicității și împlinirea viselor.

EXPERIENȚELE COPILĂRIEI. Rememorarea parcurge traseul sigur de la indiciile de necontestat – fotografia din copilărie – la amintiri ale unor clipe încă vii: experiența jocului, a mâncatului, a interdicțiilor încălcate.



Tinere îmbrăcate în peplos și hiton.
Acrotere de la templul zeiței Afaia,
din Egina. Cca 500-480 î. Hr.

„Mămica sfărâma praline într-o piuliță, amesteca pulberea aceea grăunțoasă cu o cremă galbenă; trandafiriul bomboanelor se pierdea în drajeuri suave: îmi cufundam lingura într-un asfințit de soare. (...)”

Mâncatul nu era doar o explorare și o cucerire, ci și cea mai serioasă dintre îndatoririle mele: «O lingură pentru mămica, una pentru mama-mare... Dacă nu mănânci n-o să mai crești». (...)»

Brusc, viitorul începea să existe: avea să mă schimbe într-o alta care va spune eu și nu va mai fi eu. Am presimțit toate înțârcările, abjurările și morțile mele succesive.

Personalitatea Simonei de Beauvoir începu să se contureze încă de la câțiva ani, vitalitatea deborda în accese de furie, în crize care vor fi mărci ale unui extremism constant în toată viața sa. Nonconformismul ce o va caracteriza continuu se afirmă din copilărie: „Se mai zicea, nu fără un dram de mândrie: «Simone e încăpățânată ca un catâr». Profitai de asta. Făceam pe năzuroasa,

eram neascultătoare din pură plăcere de a nu asculta. În fotografiile de familie, eu scot limba, mă întorc cu spatele: cei din jurul meu râd. Aceste victorii mărunte m-au încurajat să nu consider inviolabile regulile, riturile, tradiția; ele stau la rădăcina unei anume opțiuni care avea să supraviețuiască oricăror struniri”.

Învăț de foarte timpuriu literele, se joacă, dar limbajul nu-i apare doar ca instrument, așa cum îl foloseau adulții – „depozitari ai absolutului” –, ci însăși esența, ființa: „Între cuvânt și obiectul său nu concepeam, așadar, nici o distanță în care s-ar fi putut strecura eroarea; așa se explică faptul că m-am supus Verbului fără obiecții, fără a cerceta, chiar atunci când împrejurările mă îndemneau să mă îndoiesc”.

O FETIȚĂ-MODEL. Acestei situații Simone i s-a subordonat cât timp a urmat cursurile instituției catolice „Désir”, unde a învățat până la bacalaureat. Educația primită acolo o potența pe cea din familie: sub atenția mamei, Simone devenea din ce în ce mai virtuoașă: „Mi se explicase – notează autoarea – că de cuminenția și de evlavie mea depindea ca Dumnezeu să mântuiască Franța. De cum am încăput pe mâna duhovnicului de la cursul Désir, am devenit o fetiță-model”.

Metamorfoza sa într-un „copil cuminte” era una dintre speculațiile pe care le pusese în aplicare pentru a deveni unica: „La început de tot, îmi creasem singură personajul; acesta îmi adusesese atâtea laude, din care obțineam atât de mari satisfacții, încât sfârșisem prin a mă identifica lui: el deveni unicul meu adevăr. (...) În caz de conflict, eram de-acum

capabilă să pun întrebări, să discut. Adeseori mi se răspundea numai atât: «Asta nu se face. Când am zis nu, nu rămâne». Dar nici atunci nu mă mai consideram persecutată. Mă convinsesem că părinții nu-mi voiau decât binele. Afară de asta, voința lui Dumnezeu se rostea prin gura lor: El mă crease, murise pentru mine, avea dreptul la o supunere absolută. Simțeam pe umeri jugul liniștitor al necesității».

Însă acest portret al „unei fete cumini” este o dublură, o mască pe care Simone o adoptă, se identifică, prin asumare totală, cu ea – ca influență maternă și sub patronajul domnișoarelor de la institutul catolic –, dar și pentru a epata. Ambiția ei a fost întotdeauna să fie recunoscută de cei superiori: fie adulți, fie prieteni, fie persoane de sex opus.

FAMILIA, PRIETENII, CRIZA SPIRITUALĂ. Deși roman autobiografic, *Amintirile...* nu o privesc doar pe „fata cuminte”, ci pentru a-și putea pune în evidență anumite trăsături de caracter, Simone de Beauvoir evocă personaje care au avut un rol decisiv în formarea sa: tatăl ei, pe care-l considera extraordinar – „Nimeni dintre cei pe care-i cunoșteam nu era la fel de nostim, de interesant, de sculptor ca dânsul, nimeni nu mai citise atâtea cărți, nu mai știa pe dinafară atâtea versuri; nu mai discuta cu atâta aprindere”. Mama, care o conducea la curs, o supraveghea, îi controla temele – „Învăță englezește și începu să studieze latina ca să mă poată verifica. Îmi îndruma lecturile, mă ducea la liturghie și spre mântuirea sufletului”. Mai târziu, Simone, alături de sora mai mică, pe care o alintase Poupette, ajunge să conștientizeze influența celor din familie asupra formației lor de fete cumini și să se transforme în opusul lor, prin contribuția pe care au adus-o prietenia Zazei Mabilie și a vărului Jacques Laiguillon, personaje care ocupă un loc important în spațiul evocării.

Alături de aceștia doi, Simone ajunge să fie vârful unui trio care luptă împotriva tradiției, a cutumelor burgheze, fiind personalitatea care duce treptat la emanciparea de sub tutela părintească.

După ce asimilase tot ce se putea din educația primită în familie și la cursul Désir, după ce conștientizase că viața intelectuală dominată de figura marcantă a tatălui și viața spirituală vegheată de mama ei nu-și găsesc puncte de racord și datorită lecturii unor cărți interzise, Simone ajunge să trăiască la paisprezece ani o criză spirituală: „Sfîntenia aparținea unei alte categorii decât inteligența, iar treburile omenești – cultură, politică, afaceri, uzanțe și tradiții – n-aveau nimic de-a face cu religia. Așa l-am surghiunit pe Dumnezeu din lume, ceea ce avea să influențeze decisiv evoluția mea ulterioară”.

Individualismul și etica profană, moștenite de pe linie paternă, se aflau în contrast cu severitatea normelor morale și cu tradiționalismul, reprezentate de figura mamei. Contes-tările lucrurilor impuse de o normă și conștientizarea insuficienței „augustelor preotese ale științei” de la cursul Désir, insuficiență percepută în tot ridicolul ei, vor fi compensate de lecturi asidue, de reverii adolescente și de conversații „serioase” cu Zaza, Poupette și Jacques. „Mi se-ntâmpla deja să doresc ieșirea din cercul strâmt în care eram captivă (...) Era adevărat, întrezărisem ceva nou. Tata, mama, soră-mea: cei pe care-i iubeam erau ai mei. Pentru prima oară, presimțeam că poți fi cutremurat până în străfundurile ființei de-o rază venită de altundeva.” Adolescența îi aduce o dată cu neliniștile tinereții și angoasa



Amazoană. Copie romană. Cca 440 î. Hr.

morții, dar în același timp și o ambiție de a depăși copilăria, resimțită în mod acut datorită constrângerilor impuse vârstei. Când realitatea depășește chiar cele mai ambițioase dintre visele eroinei, viața exaltă în tonalități optimiste și totul pare posibil: „*Existența mea era părtașă la bogăția nenumăratelor sale răsfărângeri, se deschidea către universul întreg*“, relatează pe care subiectul memoriilor o punctează cu elocvență.

LECTURA ȘI EMANCIPAREA DE COPILĂRIE. Marile aventuri ale vârstei sunt oferite explorării eului prin lectură. Literatura citită cu sau fără acordul părinților îi oferă modele în care adolescența se regăsește; personajele cu care se identifică sunt: eroina din *Little Women* a Louisei Ascott, în care își recunoaște „*imaginea și destinul*“, *Școlarul din Atena* al lui André Laurie, Maggi Tulliver, eroina lui George Eliot din *Moara de pe Floss* în care găsește concordanța cu propriul exil.

Bourget, Alphonse Daudet, Marcel Prévost, Maupassant, frații Goncourt au fost elementara trecere de la textele copilăriei la lecturile cărților serioase pe care i le solicită lui Jacques, (cel care îi deschide universul literaturii moderne și gustul pentru nou):

„*Mulțumită lor (cărților) mă emancipam de copilărie, pătrundeam într-o lume întortocheată, aventuroasă, plină de neprevăzut. Când părinții mei ieșeau seara, îmi prelungeam noaptea târziu bucuriile evadării; în timp ce soră-mea dormea, eu citeam, sprijinită în pernă; de cum auzeam cheia răsucindu-se în broască, stingeam lumina.*“

Relația între cărți și receptor este una simpatetică: „*Între mine și sufletele înrudite care rătăceau undeva, în locuri neștiute, ele creau un fel de comuniune; în loc să-mi trăiesc mica istorie personală, participam la o mare epopee spirituală. Luni întregi mă hrăniți cu literatură, dar era, pe-atunci, unica realitate la care puteam avea acces*“.

Descoperirea unei alte lumi deschide calea, prin ficțiune, ficțiunii propriului eu: „*Am devenit în propriii mei ochi un personaj de roman. Orice intrigă romanescă necesitând piedici și eșecuri, mi le născociți*“.

Neliniștea tinerei este identică trăirilor noii generații care se exprima împotriva canoanelor, a ierarhiilor, a tradițiilor și care adoptase ca țel „*sinceritatea față de tine însuși*“ – influența vine tot din literatură: Barrès, Gide, Valéry, Fournier, Claudel, suprarealiștii. Căutările și tensiunile erau reacțiile explicite în raport cu rigiditatea clișeelelor: „*Dacă ne renegaserăm clasa, o făcuserăm pentru a ne statornici în Absolut*“.

PROIECTUL VIITOAREI OPERE. Tulburările interioare trebuiau să-și găsească o compensație la nivelul eului și atunci se va renunța la schimbarea obositoare a unor măști inventate, în favoarea unei soluții de compromis: proiectarea în alte măști, literare, ficționale, prin scrierea unor secvențe de romane autobiografice. „*Drumul îmi era trasat cu limezime: să mă desăvârșesc, să mă îmbogățesc, să mă exprim într-o operă ce i-ar ajuta pe ceilalți să trăiască*“.

Idealul pe care agendele adolescenței îl repetă cu insistență este crearea unei opere totale, cuprinzătoare – „*o operă unde să spun totul, totul*“. Notățiile acestui crez aparent gratuit se regăsesc atât în albumele prietenelor, un fel de caiete de amintiri cu întrebări, cât și în jurnalele intime ale Simonei: „*Scriind o operă hrănită cu propria mea poveste, aveam să mă creez și pe mine, din nou, justificându-mi existența. În același timp, aș fi slujit omenirea: ce alt dar mai frumos puteam să-i fac decât niște cărți? Mă interesau în același timp propria persoană și ceilalți; îmi acceptam «încarnarea», dar nu voiam să renunț*“.

la universal: proiectul acesta le împăca pe toate; era pe gustul aspirațiilor care crescuseră în mine de-a lungul celor cincisprezece ani”.

Dedublarea și dialogul cu sine însăși pe care i le-a oferit jurnalul – în care notează momentele de pendulare, vidul existențial, angoasele – vor fi compensate de cultivarea propriei personalități: „Visam să fiu propria mea cauză și propriul meu scop; gândeam acum că literatura o să-mi împlinească această dorință. Ea avea să-mi asigure o nemurire care să compenseze veșnicia pierdută; nu mai exista nici un Dumnezeu care să mă iubească, dar urma să ard în milioane de inimi”.

„IMI DOREAM SĂ PRIND ÎN PUMN CEVA CONCRET”. Lipsa reperelor și receptarea acută a absenței / dispariției sacrului, precum și necesitatea ordonării unei vieți tumultuoase pe care limitele eului n-o pot subjugă vor declanșa crize simptomatice vârstei adolescenței:

„Viața îmi păruse atât de plină încât pentru a răspunde nesfârșitelor sale chemări căutasem cu fanatism să uzez de întreaga mea ființă; dar viața era goală, nici un glas nu mă chema în ajutor. Simțeam că am puteri cât să ridic pământul pe umeri, și nu găseam de urnit nici cea mai mică pietricică. Deziluzia mea a fost brutală: «Sunt atât de mult peste ce pot să fac!» (...) «Nimic n-are nevoie de mine, nimic n-are nevoie de nimeni, pentru că nimic n-are nevoie să existe».”

Disperarea atinge toate valorile: de la reclusiune și cultivarea conștiinței a singurătății ca ideal și marcă a separației de ceilalți, inferiori, la dispreț față de orice și față de sine, de la reveniri spre o vitalitate debordantă – în care confuzia și teribilismul specific vârstei fuzionează – la accese de nihilism: „Fapt e că nu pusesem încă mâna pe nimic. Iubire, acțiune, operă literară: mă mărgineam să învârt în minte câteva concepte; contestam la modul abstract niște posibilități abstracte și ajungeam la concluzia unei neînsemnătăți dezolante a realității. Îmi doream să prind în pumn ceva concret și, înșelată de violența acestei dorinți nelămurite, o confundam cu dorința de infinit”.

Salvarea din căderea în apatie și echilibrarea stărilor de euforie delirantă i-au venit din partea lui Jacques, vârul mai mare, care îi deschide calea vieții „riscante și inutile” prin explorări ale străzilor și cafenelelor în care Viața și Aventura pulsau la tensiune înaltă. Însă o dată încercată și reiterată această experiență a vieții ascunse ce i s-a refuzat până atunci, regăsirea în „Unica” este din nou posibilă datorită sumei care în persoana sa era de mult prezentă: „O inimă de femeie și un creier de bărbat”.

INTRAREA ÎN VIAȚA ADEVĂRATĂ. Deși spirit nonconformist, față de prieteni Simone păstrează în căldura oricărei relații umane armonia și echilibrul: în partea a treia și cea care încheie rememorarea va predomina evocarea vieților celorlalți. Întâmplările unei aparente iubiri, confidențele și corespondența cu Zaza, destinul tragic al acesteia, noii prieteni din cercul intelectualilor, deja formați în perioada studenției, atmosfera de la Sorbona și acceptarea „fetei cuminți” în clanul Sartre, Nizan, Herbaud, prin intermediul celui din urmă și împlinirea unui vis – datorită descoperirii unui dublu în care să se



Tânăra acrobată. Epoca elenistică

regăsească –, toate aceste evocări vor dezvălui, prin prezența alterității, adevăratul traseu al vieții eroinei și confirmarea că există cineva care să fie „fratele și egalul (...) absolut”.

Pentru romanul „*unei fete cuminți*”, amintirile toate pulsează de viață. Și pentru că trecutul este total asumat, viitorul se întregeste în prezentul scrierii. Autoarea, prin rememorare, prezenteizează clipele trecute, re-scriindu-se pe sine, re-ființând într-un destin care anulează separația: trecut-prezent-viitor: „Viitorul nu mai era o speranță: puteam să-l ating (...). Viața mea urma să fie o poveste frumoasă, ce va deveni adevărată pe măsură ce mi-o voi istorisi mie însămi”. Romanul unei vieți nu mai este scriere, ci devine el însuși viață, comprimată în crezul care i-ar putea servi drept moto: „Vreau viața, toată viața. Mă simt curioasă, dornică, dornică să ard mai intens decât oricare alta, indiferent cu ce flacără”.

TEMĂ DE LUCRU

- Simone de Beauvoir a fost îndemnată de Jacques, folosind un precept din André Gide, să-și cultive personalitatea la maximum, îndemn pe care Simone i-l va întoarce în perioada de criză vârului ei: „Să faci din tine însuși o ființă de neînlocuiri”. Discutați sensurile acestei maxime în contexte pe care le creează adolescența și viața. (R. M. I.)

BIBLIOGRAFIE: Simone de Beauvoir – *Amintirile unei fete cuminți*, traducere și note de Anca-Domnica Ilea, Editura de Vest, Timișoara, Colecția Amarcord, 1991; Parret, Herman – *Sublimul cotidianului*, traducere de Magda Jeanrenaud, Ed. Meridiane, București, 1996.

ANEXĂ

Psihologia adolescenței

Adolescența se cere văzută ca o etapă a existenței individuale, dar mai ales ca *devenire*. Construcția personalității, sub impulsul modelator al factorilor educativi, își începe configurarea.

Adolescența este și un început de drum pus sub semnul conștiinței de sine, precum și al acceptării unui statut care de acum înainte va defini personalitatea.

Această etapă este de asemenea definitorie pentru procesul de socializare a individului, de punere a lui în relație cu lumea (sub toate formele ei de manifestare). În acest raport sine-societate, adolescentul aduce nota sa personală, care se poate dovedi convergentă – sau divergentă – cu cerințele societății.

Adolescența este, pentru prima dată poate, o asumare a destinului.

Cunoașterea de sine este una dintre necesitățile celui ajuns la vârsta adolescenței. Citatul următor înlesnește această necesitate.

Ursula ȘCHIOPU, Emil VERZA

Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții

„După ieșirea din pubertate (de la 14 la 18-20 de ani) are loc în mod intens ieșirea din societatea de tip tutelar, familial și școlar și intrarea în viața cultural-socială mai largă a școlii și chiar a orașului. Această intrare este complexă și dependentă de gradul de integrare a școlii în viața socială.

Din punctul de vedere al analizei noastre, adolescentul trece de asemenea prin câteva stadii.

a. **Preadolescența.** Aceasta este o etapă de stabilizare a maturizării biologice. Mulți autori consideră întreaga pubertate ca preadolescență. În această etapă se conturează și se adâncește mai mult individualizarea – conturându-se caracteristicile conștiinței și ale conștiinței de sine. Este o fază de o intensă dezvoltare psihică, încărcată de conflicte interioare. Tânărul manifestă încă o oarecare agitație și impulsivitate, unele extravaganțe, momente de neliniște și momente de dificultate, de concentrare, oboseală la efort. Expresia feței devine însă mai precisă și mai nuanțată. Pofta de mâncare este încă dezordonată, selectivă și în creștere. Individualizarea se intensifică pe planurile intelectuale și de relaționare. Părerile personale încep să fie argumentate și capătă deseori o validare de generație (s-au schimbat vremurile... pe vremea noastră...). Începe să crească interesul pentru probleme abstracte și de sinteză, dar și pentru participare la roluri mai deosebite.

Se rafinează interesul pentru lectură, filme, TV, tehnică etc. Apare mai pregnantă dorința de afirmare personală ca expresie a socializării. Cerința de cunoaștere se secundează de plăceri intelectual-afective și se angajează atitudinal. În sfârșit, experiența afectivă se nuanțează și se impregnează de valori. (...)

În ansamblu, perioadele pubertății și adolescenței cuprind cel puțin trei categorii de reacții legate de seria de modificări mai sus descrise:

a) Se dezvoltă preocupări ale conștiinței și conștiinței de sine (ca percepție de sine întâi, inclusiv schema corporală) ca expresie a identității egoului. Puberul și adolescentul fiind confrunțați cu schimbări multiple prin care trec, cu transformările obiective și subiective legate de maturizarea sexuală, dar și de descoperirea dimensiunilor realității sociale, procesele de identitate sunt complexe și sinuoase.

b) Modificarea și transformările ce condiționează ieșirea din conformismul infantil au loc prin opoziție, încărcată de cerința de căutare a identității, ceea ce face ca să se treacă printr-o experiență personală densă, trecere impregnată de nesiguranță și de năzuințe puternice spre independență și libertate, demnitate și onoare. Nesiguranța are la bază spargerea sentimentului infantil de dependență. În același timp, libertatea și independența față de relațiile parentale sunt adesea frustrante și creează nu numai nesiguranța, ci și sentimente de culpabilitate. Aceleași fenomene au loc și cu privire la grup. Apartenența la grup este competitivă și adesea tensională, ceea ce va genera sentimentul de dependență, dar concomitent și de independență și o oarecare nesiguranță.

c) În al treilea rând, are loc găsirea unei identități vocaționale ce privește un fel de autocunoaștere și autodescoperire de posibilități sau incapacități – în perioada pubertății –, pentru ca apoi să se dezvolte din ce în ce mai mult și identitatea aptitudinală. Foarte sinuos, acest aspect de identitate nu realizează întotdeauna

MARI TEME LITERARE

concordanța între interese și aptitudini. Treptat, aspirațiile vor modela spectrul vocațional pe axa profesionalizării, fenomen mai pregnant în perioadele adolescenței (marea adolescență și după aceea)."

PREZENTAREA TEXTULUI

Parte componentă a unui studiu vast urmărind „ciclurile vieții”, fragmentul vizează aici una din cele mai frumoase – dar și mai pline de contradicții – etape ale devenirii umane. Adolescența este văzută dintr-un anumit punct de vedere – acela al psihologului, care încearcă să surprindă elementele dominante ale vârstei. Se subliniază astfel spiritul definitoriu al adolescenței, care este tendința spre personalizare, spre identitatea de sine. Căutarea acestei identități implică un proces de conștientizare – marcă esențială a vârstei.

Este urmărită imaginea (pre)adolescentului-etalon în raport cu principalele elemente care marchează și condiționează existența de sine: relațiile adolescent-societate, adolescent-școală, adolescent-colectivitate, adolescent-familie. Aceste relații se prefigurează ca un proces permanent de devenire. De altfel, una din caracteristicile marcante ale etapei în discuție este, așa cum s-a arătat, *devenirea*.

Cea de a doua caracteristică esențială a adolescenței rămâne *aspirația*. Textul nostru vorbește despre „*găsirea unei identități vocaționale*”. Este perioada – adeseori – decisivă în această privință. Ea pre(con)figurează individul social de mai târziu.

Din punctul de vedere al stilului, fragmentul aparține, desigur, celui științific. Este un text non-ficțional care are drept scop, conform exprimărilor în uz, să transmită informații asupra unor procese (ale devenirii și existenței, în cazul nostru), în urma unei operații intense și dirijate de investigare a societății. Cuvintele se folosesc în sensul lor propriu, lexicul este dominat de termeni neologistici – totuși de mai largă circulație. Fiind însă vorba de o știință umanistă, asemenea filosofiei, istoriei, criticii literare, psihologia – iar textul nostru se circumscrie acestei sfere – se folosește uneori și de valențele conotative ale limbajului, solicitând afectiv cititorul.

TEME DE LUCRU

- Încercați să-vă recunoașteți în imaginea-etalon pe care v-o oferă textul.
- Căutați să extindeți „explorarea” voastră și asupra colegului, prietenului etc.
- Vă regăsiți în identitatea și aspirațiile generației voastre?
- Ce trăsături ale personalității voastre în devenire nu ar fi specificate în textul de mai sus? Puteți completa citatul cu observațiile proprii. (Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Prof. univ. Șchiopu, Ursula, prof. univ. Verza, Emil – *Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții*, ediție revizuită, E.D.P., R.A., București, 1995; Herivan, Mircea – *Meridiane pedagogice*, E.D.P., București, 1973.

JOC ȘI JOACĂ

Jocul nu este pentru ființa umană doar o temă culturală și literară, ci și, în bună măsură, un mod de existență. Există vârste și profesii, ocupații și pasiuni care reduc viața omului la manifestări caracterizate printr-o mare doză de gratuitate. Într-un anume fel, copilăria se confundă cu jocul. La această vârstă jocul este, firește, mai mult o joacă, adică o formă de participare inconștientă la cadrul și convențiile jocului. Adolescența își are, la rândul ei, jocurile ei, unele declanșate spontan, altele deliberate, de la jocurile sportive la dans și de la jocurile de societate la cele pe calculator. Lumea adulților e, și ea, o lume care nu se reduce la pragmatica existenței. Jocul înseamnă și aici amuzament, destindere, încercare a puterilor, plăcere, pasiune, compensare iluzorie a unor frustrări. De aceea există sărbătorile, petrecerile, nunțile, ciroul, corrida, bălciul, parcul de distracții, carnavalul, jocul de cărți și jocul de popice, tot soiul de alte jocuri sportive, cuvintele încrucișate, șahul și poker-ul, ruleta și nenumărate alte forme de încercare a norocului etc., etc. Joaca e astfel depășită într-o nevoie conștientizată de evadare din imediat și de trecere într-o lume a împlinirilor virtuale. Sunt firește și jocuri care se soldează cu câștiguri și avantaje chiar în planul vieții imediate. Jocul înseamnă nu doar plăcere, ci și îndrăzneală și risc, inteligență și fler, vocație și experiență, profesionalism și disponibilitate pentru soluțiile alternative.

Jocul este în ultimă instanță forma de manifestare care poate arăta într-o măsură destul de exactă ceea ce este ascuns în om. Preferința pentru un anume tip de joc tănuiește complexe, neîmpliniri, forme mascate de agresivitate sau, dimpotrivă, naturi mai idealiste sau mai sentimentale decât arată realitatea. Psihanaliza are multe de spus în această privință. Acea „copilărie a copilului universal” despre care vorbea G. Călinescu în cazul Amintirilor... lui Creangă conține formele genuine ale umanului. Însă deasupra acestor forme apar conotații personale, biografice, temperamentale și de caracter. E suficient în acest sens să examinăm plăcerile copilăriei și formele ei de joacă la autori atât de diferiți ca Ion Creangă și Vladimir Nabokov, Lucian Blaga și Mark Twain, pentru a descoperi deja aici un stil, amprenta unui mod de a fi pe care maturitatea îl va transforma în marcă a personalității. Și atunci de ce să nu riscăm această butadă: „Spune-mi ce jocuri prefera copilul din tine, ca să-ți spun cine ești!”

Există în literatură o temă a jocului care se confundă în general cu temele vârstelor crude. În scrierile autobiografice aproape că nu există încercare de rememorare a unui parcurs existențial care să nu refacă și traseul jocurilor îndrăgite, al plăcerilor copilăriei. E aici o căutare a unei stări de maximă libertate și fericire. Dar nu e doar atât. Coborând spre originile identității sale, scriitorul se îndreaptă, cu speranța de a înțelege mai mult, și spre sursele și resursele propriei sale creativități. Scrisul artistic însuși e un joc superior și faptul că mulți scriitori dedicați temelor înalte și grave (Carl Sandburg, Tudor Arghezi, Antoine de Saint-Exupéry, Gellu Naum, Dino Buzzati, Eugen Ionescu, William Saroyan, Cezar Petrescu și mulți alții) nu evită, ci dimpotrivă, domeniul paraliterar al cărților pentru copii vine și dintr-o necesitate de a coborî seriozitatea jocului de-a / cu literatura în spațiul pur al jocului care este

copilăria. Mai mult decât atât însă, literatura e un joc al creativității artistice. Ea poate fi un joc cu formele date (John Fowles, Italo Calvino, Mircea Horia Simionescu sau Topârceanu parodistul, în literatura noastră), dar și un joc cu limbajul. Conceptul de ludic e frecvent în vocabularul criticii literare atunci când se pune problema de a caracteriza o operă în care dimensiunea jocului e evidentă. Ludicul merge mână în mână cu livrescul și sistemul referințelor culturale. În cărțile sale Lewis Carroll împinge dincolo de convențiile artistice cunoscute granițele miraculosului, grotescului și ale feericului. În poeziile sale în limba spargă Nina Cassian parodiază ideea de prozodie, de vers, de rostire cantabilă, de logică a sensului etc. Cunoscut ca o mișcare literară nihilistă, care suspendă toate criteriile artei, dadaismul e în ultimă instanță un joc al circumstanțelor aleatorii ale scrisului. Există apoi o întreagă literatură a colajului, a remake-ului, a permutărilor de termeni și a combinării de imagini incongruente (pe lângă Tristan Tzara, inițiatorul dadaismului, e de avut aici în vedere precursorul său, Alfred Jarry, sau „urmași” ca Raymond Roussel, Raymond Queneau, Christian Morgenstern, e.e. cummings, Isidore Isou etc.).

Într-un fel, scriitorul ajunge să potențeze în discursul său aspectele ludice și dintr-o neîncredere în real – care, ca orice real, este lipsit de imaginație – dar și dintr-o dorință de a experimenta noi posibilități expresive. Scriitorul inventează noi cuvinte, așa cum fac, de pildă, copiii în jocurile lor, el creează noi spații de viață imaginară care respectă toate aparențele posibilului. El inventează noi regnuri, noi tipuri de relații între obiecte și ființe, noi moduri de a fi ale umanului, noi gramatici și repertorii de cuvinte. El sesizează ceea ce este absurd în stereotipia existenței și face vizibil derizoriul actelor umane (Caragiale și Eugen Ionescu, Urmuz și Kafka), atinge în reprezentările sale valențele comicului, recurge la umor, apelează la ironie, șarjă parodică, persiflare. În felul acesta scriitorul ajunge să se joace, ca într-o încercare de exorcism, cu aspectele groțști, ridicole ale vieții. Ciudat poate fi și faptul că multe cărți grave au în infrastructura lor principii de construcție care sunt ale jocului. Un roman cum este Numele trandafirului al lui Umberto Eco seduce prin senzația lui de viață, dar el nu poate fi luat în serios ca un roman realist, pentru că toate misterele, crimele și momentele de suspans ale cărții sunt și ale unui joc textual care obliterează în cele din urmă realul. Cartea lui Eco e în același timp un roman polițist, un roman de aventuri, o scriere livrescă, un roman de moravuri etc. La fel putem pune problema în cazul romanului Magicianul al lui John Fowles, care, prin tema lumilor virtuale, este și o fină parodie a romanului erotic sau de aventuri. Exemplele ar putea continua. Jocul în literatură este jocul cu literatura. Iar jocurile literaturii sunt jocurile vieții. Ideea că scriitorul e acel adult care prin activitatea sa încearcă să redevină copil e banală. Tocmai principiul creator al jocului ne arată ce se ascunde dincolo de această banalitate.

(Gh. C.)

Textele acestui capitol sunt însoțite de desene și lucrări grafice făcute de scriitori.

Tudor ARGHEZI

Prefață (la Țara piticilor)

„Într-o zi, pe înserat,
Ce să vezi? Ne-am apucat,
Doi părinți și doi copii,
Din Cartea cu jucării,
Să mințim, să povestim
Ce-am știut și ce nu știm,
Pentru alți copii, mai mici,
Nici chiar mici detot, dar nici
Mari, ca de înșurătoare,
Și făcurăm și-o prinsoare,
Cine poate scri mai iute
Stihuri vreo câteva sute,
Și ne-am așternut pe scris.
Ochii ni s-au cam închis,
Mâna ne-a cam amorțit
Și-a ieșit ce a ieșit.
Am citit în adunare
Ce scrisese fiecare,
Și din toate, vrea, nu vrea,
S-a ales povestea mea.
Rămășagul fu: «Se poate
Scri și pe nerăsuflăte?»
Vorba e c-am câștigat
Și, -n sfârșit, am răsuflat.
Partea mea, într-adevăr,
Am avut un sfert de măr,
Împărșind un măr creșesc;

Nu cumva ca să jignesc
Pe tovarășii de coate,
Mâncând sferturile toate.

Domnule, care citești
Multe altele povești,
Mai frumoase și mai scrise,
N-o să-ți placă, pare-mi-se.
Te-ai deprins cu stih bogat,
Cu care te-am învățat.
Nu mă osândi, vai mie!
C-am căzut în sărăcie.

E nevoie să-ți explic:
Ești prea mare. Fă-te mic.
Uită regula o dată
Și, cu cartea dezvățată,
Mergi nișel de-a bușile.
Poți închide ușile,
De ți-e teamă și rușine
Să te faci de răs ca mine.
Ieși din dogmă și, tiptil,
Fă-te la citit copil.
Asta, Domnule Confrate,
Dă alean și sănătate.
Eu, cum vezi, încet, încet,
M-am făcut analfabet.”

AUTORUL ȘI OPERA SA

Tudor Arghezi (pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu), poet, prozator și publicist, s-a născut la 23 mai 1880 la București. Urmează școala primară „Petru Poenaru” și gimnaziul „Dimitrie Cantemir” (1891 – 1896) din București. Debutază în revista lui Al. Macedonski „Liga ortodoxă” cu poezia *Tatălui meu*, semnată Ion Theo. Colaborează, sub numele Ion Th. Arghezi, la „Revista modernă” și „Viața nouă”. Între 1897 și 1899 este tehnician la Fabrica de Zahăr din Chitila. În 1899 se retrage la Mănăstirea Cernica, novice, apoi ieromonah, sub numele Iosif; va fi diacon la Mitropolie, în București, între 1900 și 1905, când se retrage din cin. În 1905, Arghezi solicită



mitropolitului Iosif Gheorghian sprijinul pentru o călătorie de studii „într-o țară catolică”. Pleacă în Elveția, la Fribourg, găzduit la o mănăstire a cordelierilor, frecventând asiduu biblioteca și audiind cursuri la Universitatea din Geneva. În timpul șederii în Elveția (1905 – 1910) urmează și o școală de meserii, lucrând în atelier „dinți de aur, inele, capace de ceasornice”. Călătorește des în Franța (Paris, Dijon) și în Italia (Roma, Messina). În absență, este reintrodus în circuitul literar de către N.D. Cocea, care-i publică, în „Viața socială” (1910), poezia *Rugă de seară*. Revenit în țară, începe colaborarea la „Facla”, „Viața Românească”, „Rampa” etc., cu versuri, pamflete, polemici, cronici dramatice și plastice. Traduce *Amintiri din casa morților* de Dostoievski. Conduce, alături de Galaction, revista „Cronica” (1915 – 1916), susținând campania neutralității, după ce fusese redactor la ziarul „Seara” (1913 – 1914). În timpul ocupației germane colaborează la „Gazeta Bucureștilor” și „Scena”, activitate pentru care e condamnat în procesul ziariștilor colaboraționiști din 1918, alături de Ioan Slavici. Deținut la Văcărești, este grațiat în 1919 prin intervenția lui Nicolae Iorga. Colaborează la „Adevărul literar și artistic”, „Lumea”, „Gândirea”, „Lamură”, „Clipa”, „Ramuri”, „Țara noastră”, „Contemporanul”, „Cuvântul”, „Clopotul” etc., conduce revista „Cugetul românesc” (1922 – 1924) și ziarul „Națiunea”, „foaia intelectualității”, unde publică și *Amintirile ierodiaconului Iosif*.

În 1927 debutează editorial cu volumul de versuri *Cuvinte potrivite* – este momentul consacrării poetului, până atunci cunoscut mai mult în medii literare restrânse. Editează, într-o concepție grafică originală, revista „Bilete de papagal” (1928 – 1929; 1930; 1937 – 1938; 1945), unde lansează câțiva tineri poeți de valoare. Al doilea volum de versuri, *Flori de mucigai* (1931), amplifică vizibil controversa critică iscată în jurul poeziei sale. Concomitent, Arghezi scrie proză poetică și foiletonistă („tableta”, „biletul”), publicând volumele *Icoane de lemn* (1929), *Poarta neagră* (1930), *Cartea cu jucării* (1931), *Tablete din țara de Kutu* (1933), *Ce-ai cu mine, vântule?* (1937). Romanele (ulterior numite poeme) *Ochii Maicii Domnului* (1934), *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) și *Lina* (1942) distilează unele elemente autobiografice. În 1934, *ex aequo* cu Bacovia, i se acordă Premiul Național pentru poezie. Volumele de versuri *Cărticica de seară* (1935) și *Hore* (1939) dezvăluie noi resurse ale lirismului arghezian; personalitatea contradictorie a poetului se arată și mai accentuat în „edițiile definitive” de *Versuri* (1936, 1940, 1943). În timpul celui de-al doilea război mondial, deține o rubrică intitulată „Bilete de papagal” la ziarul „Informația zilei”, unde publică și pamfletul *Baroane* (30 septembrie 1943), pentru care este arestat și internat în lagărul de la Târgu-Jiu. În 1946 i se acordă Premiul Național pentru literatură – confirmare oficială a imensului său prestigiu. Unele articole, ca și poeziile din volumul *Una sută una poeme* (1947) prilejuiesc atacuri reînnoite, ducând la punerea sub interdicție a operei. Alegerea sa ca membru al Academiei și al Marii Adunări Naționale (1957), acordarea Premiului de Stat pentru literatură pecetluiesc împăcarea sa cu oficialitatea, exprimată și prin elogiile publice la volumele de versuri: *1907. Peizaje* (1955) și *Cântare Omului* (1956). În 1962 începe editarea seriei de *Scrieri*, proiectată în peste șaiszeci de volume. Ultimele plachete, *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadențe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Litanii* (1967) și *Noaptea* (1967), includ versuri inedite, dar trimit și la etape de creație anterioare. În 1965 i se acordă Premiul Internațional de Poezie Herder și este ales membru al Academiei Sârbe de Științe și Arte. După moartea soției (1966), poetul suportă tot mai greu apăsarea senectuții și se stinge nu după mult timp, fiind înmormântat alături de Paraschiva, în grădina casei din Mărțișor (14 iulie 1967).

A tradus din La Fontaine, Krîlov, Gogol, Kuprin, Anatole France, Molière, Saltîkov-Șcedrin. Tudor Arghezi rămâne unul dintre marii poeți ai secolului al XX-lea, creatorul celei mai originale sinteze între tradiție și modernitate.

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA JOCULUI. *Prefața* la volumul *Țara piticilor* face parte din acea zonă a creației lui Tudor Arghezi care se poate încadra în poezia universului mărunț sau poezia „boabei și a fărâmei”.

Ne aflăm în lumea poeziei pe care Arghezi a dedicat-o copiilor, începând cu *Cântec de adormit Mișura* din volumul de debut, *Cuvinte potrivite*, și continuând cu o parte din volumul *Versuri de seară*, cu *Buruieni*, *Mărțișoare* și cu prozele din *Cartea cu jucării* și *Copilărești*.

Tema jocului a mai fost abordată, în literatura noastră, de către Emil Gârleanu sau de către George Topârceanu, fără ca aceștia să-i fi dat atâta amploare ca Arghezi, care a fost de-a dreptul fascinat de universul mărunț. La el găzele, păsările, patrupedele sau còpiile lor de jucărie, florile, buruienile constituie o lume în care sufletul poetului își găsește mereu sursă de regenerare. El este un poet jucăuș care se pune în postura Demiurgului și creează o lume proprie, în care sufletul său devine „copil” și se bucură de frumuseți nebănuite. Dacă în cea mai mare parte din opera sa poetul abordează teme grave (filosofia, tema socială, dragostea), jocul are rolul de a aduce echilibru acestei creații, fiind expresia gingășiei, a grațiosului, a bucuriei vieții.



Desen de Tudor Arghezi

„IEȘI DIN DOGMĂ ȘI, TIPTIL, / FĂ-TE LA CITIT COPIL.” *Țara piticilor*, volumul din 1947, încântă pe oricine încă de la prima lectură. El este deschis de o *Prefață* în versuri iambice, 52 la număr, toate a câte șapte silabe și având rimă împerecheată. Din această *prefață*, cititorul află că „Țara piticilor” a fost creată într-o seară, din joacă: doi părinți și doi copii s-au luat la întrecere să creeze stihuri „pe nerăsuflăte”. Câștigătorul, autorul însuși, reușind să-și termine proba, a „răsuflat”, în sfârșit, și a primit ca premiu un sfert dintr-un măr creșesc, împărțind întregul cu „*țovarășii de coate*”. El este convins că cititorul, așa cum a fost deprins, s-ar aștepta la o poveste elaborată, în „*stih bogat*” și cere înțelegere că „*a căzut în sărăcie*”. Poate fi, însă, trecut cu vederea acest lucru dacă se recurge la un subterfugiu: cititorul să devină și el copil, având din asta un mare câștig, întrucât a te copilări înseamnă să ai parte de „*alean și sănătate*” – terapia prin joc.

Arghezi, pus pe șotii, se adresează direct cititorului, atrăgându-l în jocul său, stilul fiind direct și foarte vesel – vezi începutul poeziei. Cum orice poveste trebuie, oricum, crezută, nu ce se scria era important, ci a „*scri mai iute*”. Ca orice activitate, și jocul are riscurile lui: „*Și ne-am așternut pe scris. / Ochii ni s-au cam închis, / Mâna ne-a cam amorțit / Și-a ieșit ce a ieșit*”. Povestea autorului vorbește despre o țară cu totul aparte, o țară a piticilor, a căror existență este foarte interesantă, dar nu ușor de înțeles.

Cititorul trebuie să renunțe la seriozitate, să uite ce a învățat și să accepte jocul: „*Domnule care citești / Multe altele povești / (...) E nevoie să-ți explic: / Ești prea mare. Fă-te mic. / Uită regula o dată / Și, cu cartea dezvășată, / Mergi nițel de-a bușile. / Poți*

MARI TEME LITERARE

închide uşile, / De-ţi e teamă şi ruşine / Să te faci de răs ca mine. / Ieşi din dogmă şi, tiptil, / Fă-te la citit copil".

Conversând cu „confratele” său, Arghezi elogiază jocul, recomandându-l tuturor, laudă copilăria ca vârstă a candorii şi a lipsei de griji: „*Asta, Domnule Confrate, / Dă alean şi sănătate. / Eu, cum vezi, încet, încet, / M-am făcut analfabet*”.

Acestui „analfabet”, cum se declară a fi, cuvintele îi sunt foarte la îndemână. El (autorul *Cuvintelor potrivite*) le potriveşte astfel încât nu doar să-l atragă, ci chiar să-l încante pe cititor şi să-l vindece de ursuzenie. Găsim în limbajul poetului sinonime („*prinsoare*” – „*rămăşag*”), antonime („*vrea, nu vrea*”, „*am ştiut*” – „*nu ştim*”), cuvinte şi expresii din limbajul popular („*Vai mie!*”, „*alean*”, „*însurătoare*”, „*nu mă osândi*”), neologisme („*dogmei*”, „*analfabet*”) etc.

Pe alocuri, spre încântarea cititorului, cel care scrie se copilăreşte şi el, la nivelul invenţiei gramaticale şi semantice. Foloseşte verbul „*a scri*” pentru „*a scrie*”, superlative imposibile („*mai frumoase şi mai scrise*”), contrageri şi inversiuni („*Fă-te la citit copil*”) şi dă dovadă de virtuozitate în crearea versurilor, prin *enjambement* sau *ingambament* (continuarea ideii poetice dintr-un vers în altul, fără a marca aceasta prin vreo pauză): „*Nici chiar mici detot, dar nici / Mari ca de însurătoare*”.



Desen de Jehan Calvus

Răspunzând invitaţiei lui Arghezi, în final cititorul ar trebui să lase „*cartea dezvăţată*”, să reînveţe să meargă „*de-a buşile*” şi „*încet, încet*” să intre în „*Ţara piticilor*”, în suflet cu dorul de copilărie şi de poveşti. „*Fă-te suflete copil*” e un îndemn irezistibil pentru oricine.

TEME DE LUCRU

- Încercaţi-vă puterea de creaţie, născocind un joc, stabilind şi regulile lui.
- Dacă vi s-ar propune şi vouă să vă prindeţi în jocul de-a crea „versuri pe nerăsuflate”, ce fel de rime aţi alege?
- Având în vedere că Arghezi face jocuri de cuvinte, găsiţi sensurile pe care el le atribuie sintagmelor: „*cu cartea dezvăţată*”, „*m-am făcut analfabet*”.
- Cum vă explicaţi că un om matur, ca poetul Arghezi, se joacă, scriind poezii pentru voi? (Z. P.)

BIBLIOGRAFIE: Balotă, Nicolae – *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979; Ionescu, Gelu – *Anatomia unei negaţii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; Streinu, Vladimir – *Eminescu, Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.

AUTORUL ȘI OPERA SA

Născut la 9 mai 1895 în satul Lancrăm – Sebeș, Lucian Blaga este poet, dramaturg și filosof. Este fiul lui Isidor Blaga, preot, și al Anei (născută Moga), de origine aromână. Studiile primare, începute la Lancrăm și la Sebeș – Alba, sunt continuate la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Între anii 1914 și 1917 este înscris la Seminarul teologic din Sibiu, pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. Renunță la teologie; în 1920 este licențiat al Facultății de Filosofie a Universității din Viena. Obține doctoratul în filosofie cu teza *Kultur und Erkenntnis*. Intră în diplomatie și este atașat de presă și consilier la legațiile României din Varșovia (1926), Praga (1927 – 1928), Berna (1928 – 1932, 1937 – 1938) și Viena (1932 – 1937), iar apoi ministru plenipotențiar la Lisabona (1938 – 1939). În 1936 este ales membru al Academiei Române (discursul de recepție – *Elogiul satului românesc* – 1937). În perioada 1939 – 1948 este profesor la Catedra de filosofia culturii a Universității din Cluj – catedră creată special pentru el. Destituit după reforma învățământului, devine cercetător la Institutul de Istorie și Filosofie din Cluj (1949 – 1953) și la secția de istorie literară și folclor a Academiei, filiala Cluj (1953 – 1959). Este membru fondator al revistei „Gândirea”, redactor la „Cultura”, „Banatul”, „Patria”, „Voința”. În 1943 editează la Sibiu revista de filosofie „Saeculum”. A debutat cu versuri în ziarul „Tribuna” din Arad, în 1910. A colaborat la „Românul”, „Gazeta Transilvaniei”, „Convorbiri literare”, „Pagini literare”, „Glasul Bucovinei”, „Luceafărul”, „Viața Românească”, „Adevărul literar și artistic”, „Cuvântul”, „Universul literar”, „Societatea de mâine”, „Gând românesc”, „Țara”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Steaua”, „Contemporanul”.



Debutul editorial are loc în anul 1919 cu volumul de versuri *Poemele luminii*. Opera sa poetică antumă cuprinde, până în 1943, încă șase volume: *Pașii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929 – Premiul Societății Scriitorilor Români), *La cumpăna apelor* (1933), *La curțile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* (1943). Se adaugă versurile – în mare parte postume – din ciclurile *Vârsta de fier* (1940 – 1944), *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul*. Vitalismul eului liric, revărsat peste granițele trupului și ale timpului, într-un dor al contopirii cu universul elementelor (în primele două volume), este înlocuit prin drama „tristeții metafizice” a omului înstrăinat de „tainele” lumii, mistuit de nostalgia armoniei paradiziace, a recuperării vârstei mitice. În aceeași măsură, dramaturgia lui Lucian Blaga – de la *Zamolxe – mister păgân* (1921), la *Tulburarea apelor* (1923), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934) etc. – unește constant miticul cu istoricul, elementaritatea existenței cu dorul de absolut. Foarte vastă este și opera filosofului, gândită în patru trilogii (*Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, *Trilogia cosmologică*), cristalizându-se într-un sistem în care cugetarea pură devine consubstanțială „gândirii mitice”. Demersul filosofic este permanent străbătut de valorile poematice ale expresiei. Culegerile

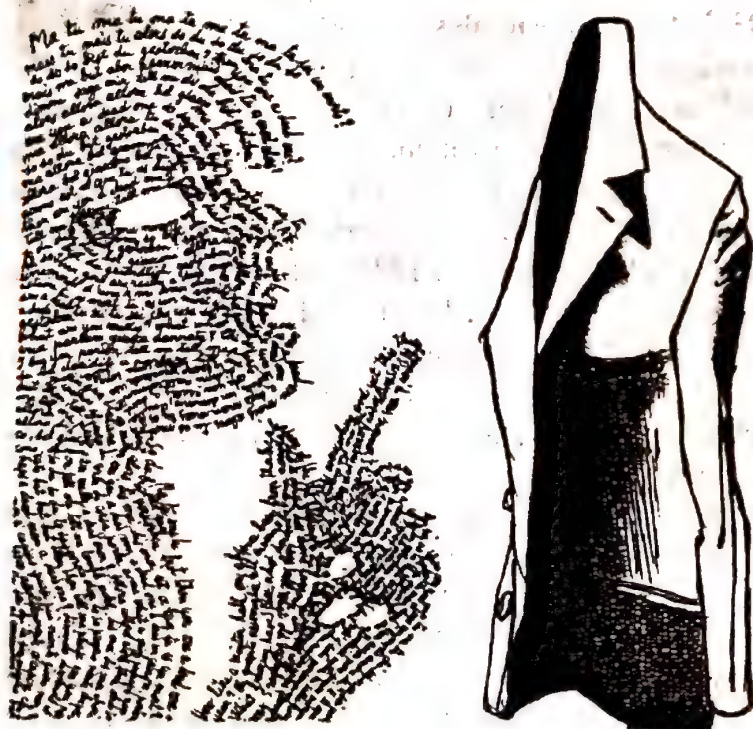
de aforisme și eseuri (*Pietre pentru templul meu* – 1919, *Fețele unui veac* – 1925, *Ferestre colorate* – 1926, *Daimonion* – 1930, *Discobolul* – 1945), împreună cu memorialistica din *Hronicul și cântecul vârstelor* (1965) și cu romanul autobiografic postum *Luntrea lui Caron* (1990), întregesc imaginea uneia dintre cele mai armonioase personalități ale culturii române moderne.

Lucian Blaga s-a stins din viață la 6 mai 1961, la Cluj.

Proza literară postumă a lui Lucian Blaga cuprinde două lucrări lămuritoare pentru rotunjirea imaginii sale de personalitate complexă a culturii moderne române: memoriile din *Hronicul și cântecul vârstelor*, datat 1946, și romanul autobiografic *Luntrea lui Caron*.

PREZENTAREA TEXTULUI

DOCUMENT ȘI LUME MITICĂ. *Hronicul și cântecul vârstelor* oferă date importante despre anii de formație ai scriitorului (copilăria și adolescența, universul satului în care a luat întâiul contact cu natura și societatea, mediul familial în care a crescut, școlile pe care le-a urmat, evenimentele istorice pe care le-a trăit) și de aceea raportarea la biografia propriu-zisă ni se impune firesc. Pe lângă aceasta, o a doua raportare necesară – la opera poetică – dezvăluie adâncimile laboratorului de creație, germeii unor poeme sau imagini, circularitatea anumitor teme și motive, anume tipare fundamentale ale imaginarului poetic, dar și expresivitatea artistică a stilului memorialistic.



Dino Buzzati – Caligramă

În sonoritățile limbii vechi, titlul de rezonanță goetheană (*Hronicul și cântecul vârstelor* – Blaga / *Poezie și adevăr* – Goethe) sugerează dubla dimensiune a evocării: cea documentară, de „hronic” – cronică subiectivă a vieții unei personalități, inserând amintiri organizate cronologic, și cea artistică, relevând un prozator liric care se descoperă cu o mare intensitate afectivă și o minte „mitologizantă” ce descoperă reperele arhetipale ale existenței sale, făcând posibilă integrarea ei în „geografia mitologică” a operei. Viața și opera se întrepătrund în cercul unui destin exemplar.

Dar care este universul interior și secret al personalității lui Blaga? Cum s-a modelat și definit conștiința artistică a poetului și filo-

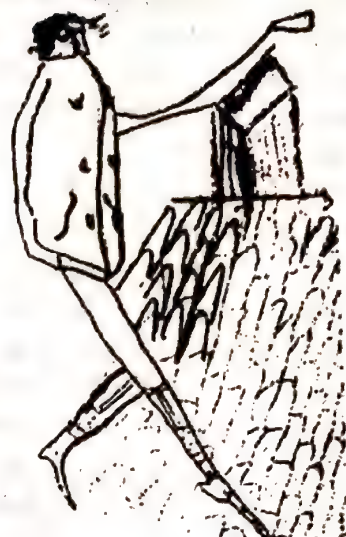
sofului Blaga, în cercul familiei, în orizontul mitic al satului, în conjunctura marilor evenimente ale istoriei? Care este sensul unificator al experiențelor sale existențiale? Vom afla răspunsurile la aceste întrebări urmărind cele două planuri ale relatării: cel realist-documentar și cel mitic.

Nu e lipsit de interes să observăm că viziunea mitică secondează planul realist numai în evocarea satului și a copilăriei, adică în prima parte a cărții. Firesc, întrucât copilăria

și satul reprezintă paradisul, universul ideal, loc al întâlnirii cu sacrul și al structurilor arhetipale.

REFUZUL CUVÂNTULUI. Mult mai bogată în potențiale transferuri de imagini către opera poetică este, de asemenea, prima parte a **Hronicului**. De aceea am ales să insistăm, în mai mare măsură, asupra acestui segment de viață al memoriilor.

„Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. (...) Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, (...), sau poate o nefirească luciditate s-a vârat, cu efecte de anulare, între mine și cuvânt.”



Kafka – Desen

Astfel se deschide *Hronicul*. Blaga alege cu grijă termenul „fabulos”, parcă îndemnat de aceeași voință mitologizantă, pentru a se referi la această tulburătoare „poveste plină de penumbre a cuvântului”. Născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm, lângă Sebeș-Alba, poetul, ce se portretizează metaforic „mut ca o lebădă”, a început să vorbească abia la vârsta de patru ani. Cum s-ar putea explica, prin ce neștiută, nici măcar bănuită nostalgie a originilor, această teamă de vorba rostită? Nu cumva ea ascundea un refuz al lumii – creație a cuvântului zămisitor, o neacceptare a nașterii, neconștientizată? Oricum ar fi, este știut faptul că Lucian Blaga a rămas toată viața cu o recunoscută rezervă, aproape sfială, față de cuvânt. Din perspectiva operei sale literare însă, spectaculosul eveniment biografic întregeste mitul poetic blagian: tăcerea inițială ar putea semnifica noaptea originară, maternă, „indistincția dintre eu și unitatea primordială”, este ca o încrâncenată nevoie de a rămâne în „țara fără nume”, în vechea „patrie a Mumelor”, pentru viitorul poet permanent obsedat de întoarcerea în „ciclul elementelor”, „la obârșie, la izvor”.

Refuzul cuvântului este, cum sugerează aici chiar autorul, o prelungire a stării edenice a omului, de dinaintea nașterii, căci cuvântul este interpretat de Blaga drept semn al rupturii și înstrăinării de paradis, al distanței și exilului. De aceea viitorul poet refuză, simbolic, rostirea, păstrând parcă în memoria afectivă imaginea copilului ce se încrâncenase nefiresc să nu vorbească: „Amare foarte sunt toate cuvintele”.

CASA PĂRINTEASCĂ, TATA ȘI MAMA. În „geografia mitologică” a operei lui Blaga, străbătută de nostalgia întoarcerii lângă „sufletul satului”, casa părintească din Lancrăm (satul ce „poartă în nume sunetele lacrimii”) poate constitui reperul arhetipal central, „cercul vetrei”, în care devine posibil „schimbul de taine cu strămoșii”, de unde încep „aventurile” eului, în „supremă intimitate cu Totul”. Castanul care străjuia casa este simbolul căminului părintesc, dar și al armonioasei integrări a omului în circuitul vieții și morții: „Bănuiam sub scoarța castanului lăcașul unui duh legat în chip misterios de destinul casei și al familiei (castanul avea să se stingă, de altfel, mai târziu, tocmai în anul în care murea și Tata)”.

Descriși în viziune mitologizantă, părinții dobândesc dimensiuni suprareale, devin Tata și Mama – zeități ale locului. Tatăl, preotul Isidor Blaga, spirit de o mare pătrundere intelectuală, „un liber-cugetător”, „de o exuberanță și de o volubilitate deosebit de simpatice”, deschis deopotrivă către înlesnirile tehnice ale civilizației și speculațiile metafizicii, este zeul atotștiutor, model viu și autoritar în familie și comunitatea satului.

„«Ce face Popa, sau cel cu barba de argint și cu mintea de aur?» se întrebau țăranii, iscodindu-i cărările și pașii, și-i urmau pilda.” Mama este o „ființă primară”, o „strămumă”, figura ei, fixată în arhaic, se armonizează cu imaginea unei lumi rămasă în tiparele sale străvechi. Mama – își amintește scriitorul – era „fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive. Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existențial încadrată de zarea magiei, Ea se simțea cu toată făptura ei vibrând într-o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării. Ființă impersonală, fără gând întors asupra ei însăși, stăpânită numai de sacrul egoism al familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduieșile vieții noastre”.

Mama (cuvântul e scris cu majusculă și se înscrie în planul simbolurilor mitice) este figura arhetipală ce se topește în indistincția unui „suflet fără azi, fără ieri”, „sufletul satului”; împreună cu „duhurile strămoșești”, ea este zeitatea protectoare a acestui spațiu care cumulează toate atributele spațiului sacru – „tărâm de legendă” și „poveste”.

SATUL. Satul este străjuit de munți care, în imaginația copilului, deveneau zeități ale copilăriei, ca și Tatăl și Mama, „o margine a lumii, dincolo de care nu mai era decât povestea”.

Autorul, care a scris *Spațiul mioritic* și *Elogiul satului românesc*, mărturisește: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe în care realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpitând și cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi”.

Pentru copilul de atunci, topografia satului cuprindea multe locuri de întâlnire a realului cu suprarrealul, iar timpul subiectiv se reducea la o singură dimensiune: jocul. „Timpul mi-l iroseam în joacă aproape neîntreruptă.” Jocul devine, pentru psihologia copilului, spațiul de irupere a sacrului în lume, mijlocul de acces la misteriosul existenței, perceptibil numai pentru el, la nivelul de cunoaștere sensibilă a primitivului. Tinda întunecoasă a vecinului e sălașul dracului. Împreună cu alți vreo douăzeci de băieți, l-a alungat, într-o duminică după-amiază, când nimeni nu era acasă, năvălind, „cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii”, asupra ușii zăvorâte și dărâmand-o:

„Zeci de brațe s-au ridicat și au izbit cu toată puterea în ușa în dosul căreia bănuiam ascuns duhul beznei. Loviturile erau însoțite de strigăte nearticulate și de asurzitoare zgomote de metal. Buzduganul năzdrăvan nu-l vedeam, dar îl simțeam lucrând printre noi. Se iscase în noi ca o magică furie, ca o sacră beție, ce ne da îndrăzneala de necrezut de a înfrunta nevăzutul și de a grăbi deznodământul.”

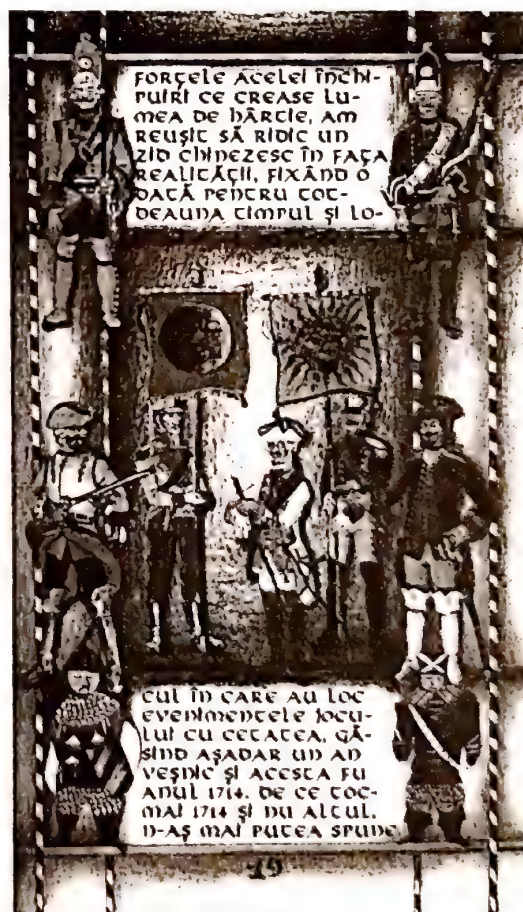
Capacitatea fabulatorie a copilului acționează, după tiparele jocului, asupra realității exterioare, transfigurând-o între aceleași limite mișcătoare ale imaginației. Undeva la marginea satului se află un noroi fără fund, care duce în iad. Mai departe, în „dealul viilor”, e o râpă roșie, locuită de un câpcăun. „Câinele turbat lăsa în rană niște căței mici, aproape nevăzuți – de aceea turbează cei mușcați!” Această „magică lămurire” o auzise copilul de la o bătrână din sat, chemată să spele rana unuia dintre prieteni – Vasile al Bănățeanului –, mușcat de un câine turbat. „Murmurele și gesturile de ritual ancestral” ale bătrânei, al căror tâlc i se pare copilului că-l intuise, îl „așezau dintr-o dată într-o lume halucinantă, de izbeliști și de primejdii fără leac, ce pot să cadă de pretutindeni și de nicăieri”.

„ÎMPĂRĂȚIA NISIPULUI.“ Religiozitatea – ca dimensiune a ființei intime în relație cu Dumnezeu – în acești ani ai copilăriei se exprimă intens. Jocurile copilăriei „în împărăția nisipului“ o dezvăluie printr-o creativitate explozivă. Jocul își arată, așadar, și o dimensiune gravă, o funcție cvasi-religioasă, situând, intuitiv, copilul, printr-o spontaneitate „creatoare“, aproape de Dumnezeu.

Pentru viitorul poet, Dumnezeu va fi definitiv pierdut în închipuirile copilăriei: „Când eram copil, mă jucam cu tine / și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie“. Iată ce-și amintește despre întâiul său „ideal“ de viață: „Vârsta mea, de la cinci la șapte ani, stă sub zodia de auroră a prieteniei cu Vasile Bănățeanu, Roman al lui Tudorel și Adam al Vicii – adevărații prieteni, rudele mai presus de sânge. Eram născuți tuspătru în același an“. „Jocurile noastre iscodiseră toate virtuțile nisipului. (...) Din elementul ușor umezit clădeam bolți, labirinte, biserici. Mai ales biserici. Îmi pusesem în cap să devin odată «zidar de biserici»... Acesta a fost întâiul meu «ideal» de viață. Și mă vedeam cu toată gravitatea acolo pe grămada de țărână, în exercițiul măreț al viitoare mele meserii.“

MIRĂRI ȘI DESCOPERIRI. Păstrând nealterate, în spațiul memoriei, uimirea și nedumeririle copilului, adultul reeditează, printr-un joc al dedublării, care este și jocul sensibil cu granița dintre real și mit, câteva dintre tulburările, neliniștile interrogative și „aventurile“ acestei vârste. Copilul se întreabă, deopotrivă cu alții de seama lui, „cum o fi oare când ești mort“ și-și răspunde că „mort trebuie să fie ca și viu... (...) trăiești mai departe și nu știi că ai murit...“ Mintea îndrăznește alte paradoxale asociații: poate chiar ei, care se află în uliță vorbind, sunt morți, dar nu-și dau seama... Altă dată, însoțindu-și tatăl să supravegheze „felul muncii și sporul lucrătorilor tocmiți cu ziua“, la sapă, află că „nodul de lichid spumos, alb, ca un scuipat“, atârând de firele de iarbă de-a lungul drumului, este „scuipatul cucului“. Tatăl îi strecoară în suflet o neliniște: „Cucul cântă și scuipă... Uneori scuipă după copii, iar cei de-i nimerește nu mai cresc!“ Spaima copilului este atât de mare încât auzind, mai târziu, un cuc cântând în apropierea locului unde ei se odihneau „urmărea cu respirația tăiată cântecul înfricoșătoarei paseri, ce putea să-i reteze creșterea în lungul drumului și să-l lase pitic în calea vieții“.

Una dintre uluitoarele „aventuri“ ale copilului, re trăită afectiv de matur, este aceea când „a pus la încercare cerul“: „Umblând odată pe uliță cu ochii în sus, am băgat de seamă că cerul venea tot cu mine. Zenitul se mișca din loc în loc – ținându-se neîntrerupt deasupra mea! Era o mare descoperire cu totul nouă, pe care mă simțeam obligat să o păstrez ca un mare secret în cel mai ascuns ungher al inimii“. Totuși, se înțelege cu un prieten să alerge amândoi în direcții contrare, așa încât cerul, ținându-se după fiecare, să se despice în două,



Desen de Jehan Calvus

dezvăluindu-și îngerii... „Și Adam, înduplecat și el de logica mea, ce părea încheată și fără greș, o luă pe uliță în sus, iar eu pe uliță în jos...”

„SUB ARINI.” Copilul repetă mirările și întrebările primilor oameni, sub formă de joc – experiență inițiativă. După Blaga, copilăria este starea genuină a creației: „Dezmăturile și alergăturile fără frâu ale imaginației” se eliberează prin joc, care este și un joc al minții, al cugetului de copil ce-și „învață imperativele de la păsări și flori”:

„Uneori (...) cădea asupra noastră sarcina de a ne duce după-amiaza cu găștele, la pășune, «sub arini», un loc în partea mai de sus a satului, între iaz și răzoare. Luaserăm obiceiul de a sta într-o rână la umbra unui arin, din care cădeau arome amăruie peste noi, în timp ce puii de găscă (...) se împrăștiu în căutarea ierbii și a troscotelului. (...) În mijlocul cercului nostru după-amiezile deveneau parcă mai lungi, după cum erau și jocurile și poveștile. Ne istorisim (...) întâmplări mai vechi sau mai noi, din cutare sau cutare uliță și evenimente suspecte, acoperite de noapte, din cronica erotică a satului. Sau născocim, cu închipuire drăcească, vreo cruzime, ce urma s-o ducem la îndeplinire pe socoteala mai ales a gușăților, fonșilor, tonșilor, zănaticilor sau bicisnicilor din localitate. Blestemățiile plănuite nu erau totdeauna inofensive, căci uneori ne dădeam îndemn, fără de astâmpăr, până ce le ducem la capăt. În acest cadru de completă nuditate a naturii răsărea în noi flora confuză a tuturor instinctelor și ciuguleam din ciorchinii celor mai varii stricăciuni ale închipuirii, cu desăvârșită nevinovăție.”

Sub impulsul fanteziei ludice, existența copilului devine joc, prelungire în poveste, straniu amestec de cruzime și inocență, cu un inconștient mimetism al gesturilor și limbajului, ce vine dintr-o memorie colectivă. Jocul trebuie înțeles, în ultimă instanță, ca metaforă a existenței.

În măsura în care este un elogiu indirect al satului ca tip de spiritualitate, *Hronicul* este și un elogiu al copilăriei – nu doar ca vârstă biologică, ci și ca vârstă interioară: iată o constantă a scrisului blagian.

VACANȚELE. Evocarea primilor ani de școală, la Sebeș-Alba, poartă însemnul rupturii de paradis. Cu atât mai mult vacanțele petrecute acasă vor căpăta valențe compensatorii. Cea dintâi vacanță mare de vară aduce un sentiment de libertate ce „da zilelor noastre intensități de apogeu”.

Cei patru prieteni se lasă cuprinși de o adevărată euforie a sălbăticiirii:

„Cât era ziua de lungă, stam goi, în nămol sau pe iarbă, lângă râul care-și avea vadul la câțiva pași de casă. (...) Cea mai aprigă plăcere a noastră era să răpim pentru o jumătate de ceas câte-un cal din herghelie, ce păștea prin apropiere. O luam la goană, călări, goi, până departe sub o pădurice de sălcii, unde, dacă am fi avut părul lung ca Avesalom, am fi putut rămânea spânzurați de crengi, caii scăpându-ne, de sub picioare, ca din praștie.”

Tabloul este de o explozivă, primitivă vitalitate.

Pentru copilul care trăise prea timpuriu drama „dezrădăcinării”, călătoria din vara anului 1903, într-o altă vacanță, în Munții Sebeșului, la Bistrița, se transformă în eveniment memorabil, cu reverberații afective de durată. Paginile poetice care cuprind imaginea Șurianului, imaginea satului Căpâlna, precum și imaginile straniei și baroce ale olarilor gușați din Săsciori rotunjesc „cosmosul generic”, „emblematic” al spațiului mitic: muntele,

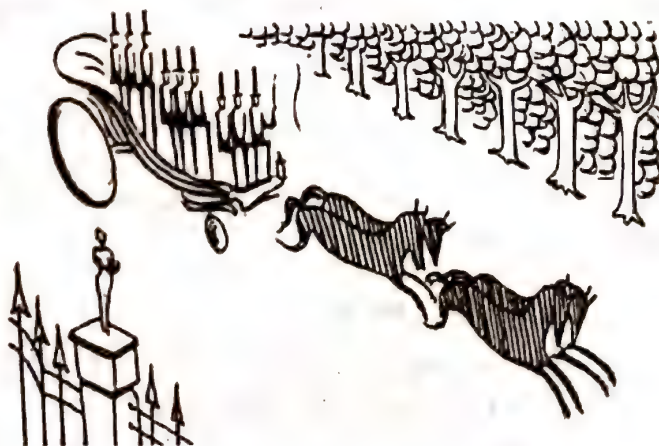
JOC ȘI JOACĂ

pădurea, simbolurile acvatice (iezerul, izvorul), bestiarul (ursul, mistrețul, vipera, balaurul) – iată un întreg univers totalizant, plenar valorizat aici în sensul sugerării inefabilei comunicări între nivelurile existenței:

„În vacanța mare din vara anului 1903 aveam să-mi sporesc orizontul cu experiența unei lumi noi, a Muntelui. (...) Vom pleca în Munții Sebeșului, la Bistrița. (...) Trecurăm prin Sebeș, apoi prin alte două sate, ca să ajungem la Săsciori, un târgușor situat chiar sub poale de munte și cu uliți pline de gușați. (...) pe ulițele sale se bălăbăneau aproape numai oameni diformi, cu gușile atârând uneori până la burtă. De meserie gușații erau olari. Am rugat pe Tata să oprim o jumătate de ceas, ca să văd un atelier. (...) am urmărit cu ochii, din apropiere, meșteșugul olarilor. (...) Olarul nu mai trebuie să sufle duh peste făpturile lui de lut, căci ulciorul era viu. Căpcăunul i-a frânt mijlocul ca unei fete.”

„MAREA ÎNTÂLNIRE CU MUNTELE”

„Lăsam în urmă curmăturile și munte după munte. La Căpâlna, un sat adunat ca într-o căldare, în fundul unei văi adânci, ne-am odihnit puțin pe-un trunchi, primitor răsturnat, la un colț de uliță. Ochii mi s-au oprit îndelung asupra unei mori străvechi, de lemn, ale cărei roți mi se părea că se învârt fără întrerupere de la începutul lumii. Turme de capre negre, roșii, albe coborau pe povârnișuri în sat... Întrezăream, în stânga și-n dreapta, prin duiumul verdelui, pe sub brazi, mușchiul verde ca un așternut de perne, ferigile cu miros adormitor, bureții galbeni, ciupercile roșii, mânățarcile cât pâinile. Sfărnam între dinți acele de brad, ca să le strâng aroma în cerul gurii. Toate împreună alcătuiau pentru mine negândita, marea întâlnire cu Muntele...”



Dino Buzzati – Desen

„Marea întâlnire cu Muntele”, cu „vraja și primejdia Muntelui” înseamnă ieșirea „din vremelnicie. În alt timp”. Muntele e, în închipuirea copilului, teritoriul misterului. Dincolo de ce înregistrează simțurile, Muntele ascunde primejdia, apreciată printr-o imaginație barocă: „Ursul care (...) putea să-ți iasă în cale la fiecare pas, ca să-ți întoarcă pielea din ceafă până peste față, și mistrețul albastrui, mătăhălos, dar iute și cu colți aduși ca să ridice pământul în râț; vipera cu semn pe frunte, ce stă la pândă, arămie printre pietrele bătute de soare sau întunecată printre tufe de afin”. Mai erau „pâlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngânând un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stâncă a drumului”, și iezerul din vârful Șurianului, fost „cuib de balaur”, lăcaș acum al unei seminții de mici șopârle negre, năzdrăvane, cărora dacă le scoți ochii cresc alții la loc.

Muntele e, așadar, „înaltul și adâncul”, spațiu al armonizării contrariilor, „coincidentia oppositorum” specifică repertoriului simbolistic exploatat de gândirea mitică.

Aureolată de amintire, extraordinara călătorie trece în spațiul imagistic al operei poetice, articulând geografia simbolică a unui „cosmos ideal”.

ARPEGII FINALE. Evocarea anilor gimnaziali de la Brașov, la Liceul „Andrei Șaguna”, unde îl are profesor de istoria și teoria dramei pe unchiul său, Iosif Blaga, este o altă vârstă a biografiei autorului, umbrită însă de moartea tatălui, în anul 1908. Experiențele sunt diverse și de intensitate emoțională diferită: călătoria prin Italia, în 1911, ca elev în clasa a V-a, răsfoirea, la Academie, „cu încordare”, a unui manuscris eminescian; primele încercări de eseistică „filosofică” ale adolescentului.

După experiența Seminarului teologic din Sibiu, absolvit în 1917, se înscrie la Universitatea din Viena, urmând să-și susțină teza de doctorat despre „Teoria cunoașterii”. Sunt anii unui timp învolburat. Istoria neliniștitoare și confuză a războiului se suprapune peste istoria dragostei pentru Cornelia Brediceanu, fiică a cunoscutului om politic din Banat Coriolan Brediceanu. Celei care avea să-i devină soție îi consacră, în *Hronic*, nu puține pagini.

Cel mai important eveniment biografic din perspectiva istoriei literare, consemnat spre finalul *Hronicului*, este debutul editorial din anul 1919, cu volumul de versuri *Poemele luminii*. Paginile consemnează și primirea entuziastă a volumului, de către N. Iorga, reproducând textul articolului *Rânduri pentru un tânăr*, datat 1 mai 1919: „E aici un tânăr care întinde brațe energice către tainele lumii”. „În rândurile, rărite îngrijorător, ale cântăreților simțirii noastre de astăzi, fii binevenit, tinere Ardelean!”

Finalul *Hronicului* leagă încă o dată viața de operă. Câte „nebănuite trepte” a trebuit scriitorul să coboare în timp spre a se descoperi pe sine însuși! O parte din emoția acestei regăsiri o trăim și noi, cititorii, cu fiecare lectură, o nouă „nebănuită treaptă” către întregul operei blagiene.

TEME DE LUCRU

- Cum explicați faptul că autorul își începe memoriile cu evocarea incapacității de a vorbi până la vârsta de patru ani?
- Citiți poemele *Către cititori*, *Autoportret*, *Biografie*, *Poezii*, pentru a descoperi intima legătură care se poate stabili între *Hronic* și lirica blagiană, la nivelul „constelației simbolice”: „tăcere – cuvânt – cântec”.
- De ce credeți că scriitorul alege procedeul mitizării în evocarea tatălui și, mai ales, a mamei?
- Descoperiți funcțiile și dimensiunile jocului în evocarea copilăriei, citind și alte episoade ale *Hronicului* decât cele prezentate mai sus.
- Comparați universul satului și copilăriei din *Hronic* cu cel al *Amintirilor din copilărie*, de Ion Creangă.
- Citiți integral evocarea călătoriei în Munții Sebeșului și comentați valențele artistice ale descrierii. (G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Blaga, Lucian – *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ed. Tineretului, București, 1965; Micu, Dumitru – *Lirica lui Lucian Blaga*, E.P.L., București, 1967; Pop, Ion – *Lucian Blaga. Universul liric*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999; Vaida, Mircea – *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Ed. Sport-Turism, București, 1982.

Nina CASSIAN

Poezii în limba spargă

AUTOAREA ȘI OPERA SA

Născută în 1924 la Galați, stabilită din 1985 în S.U.A., ca azilant politic, Nina Cassian a debutat în „Ecoul” în 1944, dar deprinderea de a scrie versuri i se formase din copilărie. Așa după cum biografia sa artistică e completă (poeta are studii de filologie, a urmat Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, de asemenea cursuri de pictură; s-a afirmat ca pianistă, scriind și muzică de cameră), tot astfel poezia sa acoperă variate formule lirice, de la „poezia cotidianului” la „poezia ludică” și „poezia cerebrală”, făcând să transpară – nu ca laitmotiv, ci mai degrabă ca o condiție a sensibilității sale artistice – dragostea, „blândă aventură”, „dar al destinului”.



Volumul de debut, *La scara 1/1*, apărut în 1947, este o pasionantă căutare a permanențelor liricii moderne, de la Rimbaud la Mallarmé, de la Max Jacob la Christian Morgenstern și „clasicii interbelici” români (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu).

Cărțile perioadei 1948-1953 (*Sufletul nostru*, *An viu nouă sute șaptesprezece*, *Horea nu mai este singur*, *Tinerețe*) sunt, după mărturisirea autoarei, „adaptarea mea (chinuită, dar parcursă cu deplină bună-credință)” la imperativele politice ale vremii – „o gravă pierdere de sânge artistic, într-un amestec de adeziune, anxietate și contrarietate”.

Publicat după acest moment de ruptură din cariera poetei, *Vârstele anului* (1957) este un volum gândit ca „un jurnal pastelat organizat pe un criteriu calendaristic” (Emil Manu), fără ca pastelul autoarei să aibă structură de poem descriptiv.

Volumul următor, *Sărbătorile zilnice* (1961), aureolează poetic experiențele simple ale cotidianului.

Iubirea-integrare în cotidian e celebrată în volumul *Spectacol în aer liber*, subintitulat „o monografie a dragostei” (1961). În 1963 îi apare volumul *Să ne facem daruri*, iar în 1965 *Disciplina harfei*. „Monografie a dragostei” este poezia autoarei și în cărțile urmând acestui volum: *Destine paralele* (1967) și *Marea conjugare* (1970). Poeta își adună cele mai bune pagini din creația sa lirică în volumul *Cearta cu haosul*, apărut la Editura Minerva în 1993. Intelectualizarea expresiei descoperă limitele noționale ale limbajului, se joacă ironic cu ele, iar luciditatea și cerebralismul preschimbă sentimentul în stare de conștiință.

„Având asimilate achiziții de sensibilitate și de expresie aparținând supra-realismului” (Cornel Robu, în *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*), Nina Cassian dă frâu liber fanteziei în opera sa atât de întinsă și de variată. Disponibilitatea ludică, „o valență care s-a materializat clar și cu rafinament de-a lungul întregii creații, este exersată cu virtuozitate în poemele scrise în limba «spargă», unde artificiiul formal pătrunde în aria limbajelor imaginare prin inventarea unui idiom fictiv, păsăresc, «care să sune totuși românește»” (Cornel Robu).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN NOU LIMBAJ POETIC. În continuare ne vom referi la câteva poeme scrise în acest limbaj nou, cuprinse în volumul *Cearta cu haosul* (1993) – antologate din *Loto-Poeme* (1972) și *Jocuri de vacanță* (1983) –, selecție revăzută și adusă la zi de autoare. Cuvintele care alcătuiesc noul idiom se prind într-o horă originală a jocului. Spectacolul nu este doar amuzament și fantezie, ci el trimite chiar la probleme existențiale. Jocul poetic devine astfel o nouă cale pentru a descoperi eul care se ascunde sub haina ludicului. Chiar dacă nu am cunoaște titlurile poeziilor, nu ar fi greu să ne dăm seama la ce se referă acestea. Cine n-ar realiza că versurile „Custuliță, custăneață, / voitan de sâmbinică, / sâmbineață, / felitul



Alfred Jarry – Desen

Cinere, / fetelite să-i fie trinele, / de sâmbineață s-a goitat, / arva și-a turnutat, / suză nouă a cârmotat...” reprezintă o „orație de nuntă”, sau că „*Areu, areu / lortul mai mildră, mai setău / Alna mai hagără-n laie, / veltul mai lil se-mbilaie. // Areu, areu / cine a fost maniteu? / Cine a runs colitefe / lângă develnice nețe?*” fac referire la un „bocet”? Atmosfera de veselie din prima poezie citată este sugerată de verbele „*au zâmbat*”, „*am chiultunat*” (al căror sens nu-i greu de identificat în context): „*Și-n păsărit de joare, / au zâmbat cu toții la / chiultunoare / și am chiultunat în sus / până la filifus, / până ce laii s-au drugit / și coroavele s-au prefărit*”. Numărul invitațiilor și categoria socială se exprimă foarte clar în strofa a doua: „*Mare zercă au licurat / două sute de beliferi, / o suță de belifori / din cei mai belifari, / numai nepoți de ghiulari*”. În versurile din „bocet”, sentimentelor de veselie le iau locul cele de tristețe. Întrebările retorice primesc un răspuns în ultima

strofă: „*Areu, Areu / lortul nu mai e setău*”. Într-un alt text, *Sonet*, care este o poezie elegiacă (ne dăm seama de specia literară prin forma poeziei, aspectul elegiac fiind înțeles prin mesajul transmis), apare tema curgerii timpului, conturată în ultimele două strofe: „*Dar azi mai tunnărie-mi pare stena / cu care golful feric m-a clăuns / și zură-i nedă, mult elenteena... // Doar vit și astrichie-n telehuns. / Îmi zurnuie, sub moafe, melidena / și linful zurnuie, răuns, prăuns...*”

„Veritabile descântece sau exorcisme ludice” (Cornel Robu), poemele scot la iveală o poetă foarte talentată, inventivă, mereu în căutarea unei noi formule artistice, neconsacrându-se nici uneia, „oricât de reușită s-ar fi dovedit ea”. Autoarea însăși precizează, în prefața antologiei *Cearta cu haosul*, că principiul de unitate al operei sale îl constituie „vocația ludico-protestatară”: „Fără să fac o judecată de valoare, cred că am sărbătorit limba română pe cât mi-a stat în puteri, în sonurile și dinamica ei, de la susur la orgia de litere și până la invențiile în «spargă». Poate că aceasta este și principala trăsătură de unire a variatelor mele cărți, de la debut și până în ziua de azi”.

POEM ÎN LIMBA SPARGĂ

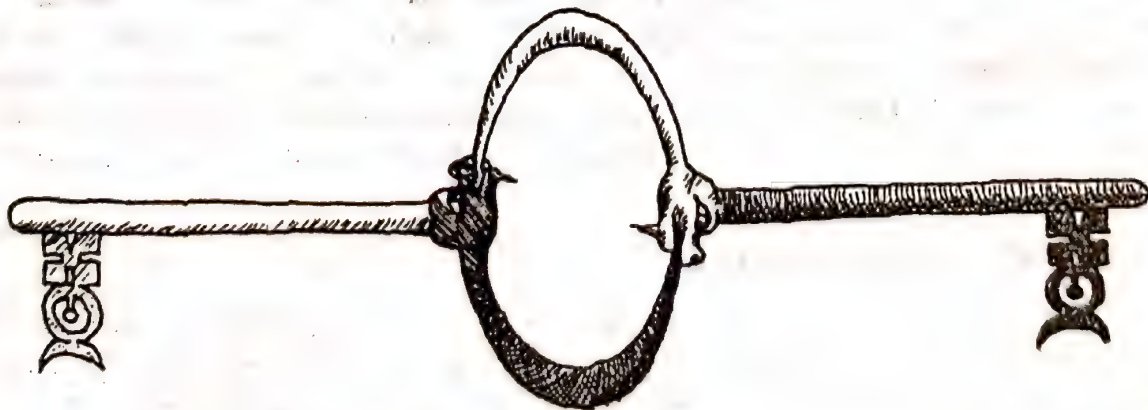
Orația (text integral)

„Custuliță, custăneață,
voitan de sâmbinică,
sâmbineață,
felitul Cinere,
fetelite să-i fie trinele,
de sâmbineață s-a goitat,
arva și-a turnutat,
suză nouă a cârmotat,
cu flatliță s-a altat.

Mare zercă au licurat
două sute de beliferi,
o sută de belifori
din cei mai belifari,
numai nepoți de ghiulari.

Și-n păsărit de joare,
au zâmbat cu toții la
chiultunoare
și am chiultunat în sus
până la filifus,
până ce laii s-au drugit
și coroavele s-au prefărit.

Și chiar felitul Cinere,
fetelite să-i fie trinele,
s-a ochelit pe-un dal,
pe-un dal Logodal,
și noi cu toții,
maraoții
cu ferinda, gorinda
cu firioana, goriana
zicem mulți ani să trăiască
Bion și Bioana!”



Jehan Calvus – Desen

TEME DE LUCRU

- Demonstrați că poezia *Orașu* se circumserie speciei literare anunțate în titlu.
- Dați alte exemple de invenții la nivel de limbaj din lirica română sau universală. Dacă veți căuta cu atenție, le veți găsi și în „manualul” nostru... Comparați-le cu *Poeziile în limba spargă* ale Ninei Cassian.
- Redactați o scurtă compunere în care să argumentați alegerea titlului poeziei *Sonet* de Nina Cassian. (L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Cassian, Nina – *Cearta cu haosul*, Ed. Minerva, București, 1993; Friedrich, Hugo – *Structura liricii moderne*, Ed. Univers, București, 1998; Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – *Dicționarul Scriitorilor Români. A – C*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Simona POPESCU

Exuvii



AUTOAREA ȘI OPERA SA

Născută la 10 martie 1965 în Codlea (Brașov), Simona Popescu scrie poezie, proză, eseuri. Este absolventă a Facultății de Litere – Universitatea din București, în 1987. În perioada studenției frecventează Cenaclul literar „Universitas” (condus de Mircea Martin) și Cenaclul „Junimea” (condus de Ov. S. Crohmălniceanu).

Debutază în 1990 cu volumul de versuri *Xilofonul și alte poeme*. Publică poeme și eseuri în revistele „Dialog”, „Echinox”, „Amfiteatru”, „Contrapunct”, „România literară”, „Interval”, „Dilema”, „Vatra”, „Contrafort”, „Paralela 45” și „Familia”.

Volumul de debut este urmat de *Pauză de respirație* (1991, volum colectiv de versuri – Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu și Marius Oprea); *Juventus* (poeme, 1994), *Exuvii* (roman, 1997); *Noapte sau zi* (poeme, 1998); *Volubilis* (eseuri, 1998). Una dintre cărțile sale, *Xilofonul*, a fost tradusă în limba maghiară în 1998. În prezent, autoarea este asistent universitar la Facultatea de Litere, Universitatea din București. Este membru al Asociației Scriitorilor Profesioniști din România – ASPRO și al Uniunii Scriitorilor din România.

PREZENTAREA TEXTULUI

O REGĂSIRE A COPILĂRIEI. *Exuvii* (1997) reprezintă debutul în proză al tinerei autoare, un debut încununat de succes. Iată ce notează în acest sens Andreea Deciu în suplimentul „Vineri” al revistei „Dilema” (1998): „Tot un jurnal, deghizat, este și excepționala carte a Simonei Popescu. [...] Scormonitoare și singuratică, povestitoare (deși ar trebui să-i spun mai curând «vorbitoare»), pentru că nu povestește ceva anume, ci vorbește fermecându-te și lăsându-te cu gura căscată) îi plac ascunzătorile de tot felul.

JOC ȘI JOACĂ

Din ele îi spionează pe ceilalți, se gândește la o sumedenie de minunate aiureli, face și desface lumi miraculoase, în care ea însăși este, involuntar, personajul cel mai interesant“.

Cartea (un jurnal scris fără o anumită ordine și, pe alocuri, chiar un „jurnal în jurnal“) este o confesiune făcută la persoana întâi, o posibilitate de redescoperire a jocurilor copilăriei („de-a prinselea“, „de-a oamenii mari“, „țările“, „avionul“ și unele mai ciudate: „de-a verdele“), o reîntoarcere în „văgăunile“ în care autoarea putea să fie doar împreună cu ea, să se (s.n.) privească (pătulul, covata, beciul, podul, dulapul cu haine), o regăsire a „experiențelor“ vârstelor trecute. Spre deosebire de Proust, nu are nevoie de nici o „madeleine“ pentru a retrăi senzațiile de altădată. Simona Popescu nu caută un „timp pierdut“, ci unul „paralel“, care curge sincron cu prezentul și viitorul cărții („Viitorul se scurge în prezent“).

VALORI STILISTICE. Autoarea valorifică registrele de limbaj argotic, neologic, liric, trecând peste granița foarte fragilă dintre limbajul artistic și cel comun:

„Nu fac altceva decât să-și bârfească gagicii, care erau căzuți în cap după ele, să se laude cu strategiile lor de a-i ține în șah, sau să-și facă praf rivalele. Uneori se arătau geloase pe vreo fetiță roasă de gândul de a le șparli (sau sufla) iubiiții ăștia care aveau, se pare, diverse calități: ba semănau cu cine știe ce actor sau cântăreț, ba aveau brelocuri cu cap de mort, tricouri «din străinătate», Puma de o mie în picioare, biciclete, sau erau primii la alergare la sport.“

„Privesc pe un ecran un uriaș conglomerat, un sist. Caut sentimente vechi. Filoane. Vechi senzații, ale trupului și minții. Un vast colaj. O junglă suprarealistă. Proiectez o hartă ca să mă descurc mai ușor. Zone răs-știute și totuși necunoscute. Psihedelice culori, pâlpâiri.“

Parafraza și intertextualitatea sunt alte procedee din plin întâlnite pe parcursul cărții. „Se bate miezul zilei“ e o propoziție care trimite la un vers eminescian. La un moment dat descoperim citarea unui fragment din *Upanișade*: „Precum o omidă, ajungând la vârful firului de iarbă, se opintește, înaintând mai departe, tot astfel sinele, lepădându-se de trup și alungând neștiința, se opintește, înaintând mai departe“.

DE CE EXUVII? Titlul cărții își are rădăcinile în adolescență, când autoarea nota într-un jurnal sensurile unor cuvinte enigmatice.

„Enigmaticul titlu al cărții spune, într-un fel, totul: căci «exuviile» sunt pieile lepădate, carcassele subțiri lăsate în urmă de fluturi atunci când ies din pupe, învelișurile năpârlite ale vietăților care, crescând, se transformă cu totul. La fel facem și noi cu ipostazele noastre vechi, infantile, imature, pe care le îngropăm în uitare. Simona Popescu, ea, nu poate și nu vrea să le abandoneze: le strânge, le colecționează, le suprapune într-un timp prezent care, ca într-o sincronie perfectă, adună toate vârstele precedente la un loc. Credința ei este că psihologia individuală, identitatea, personalitatea își pierde consistența dacă renunță la pașii anteriori. Nu suntem doar ce suntem, ci și ceea ce am fost.



Apollinaire - Caligramă

Iar adevăratele abisuri ale ființei se ascund în trecut, în experiențele înstrăinate ale avatarurilor care ne-au purtat numele" (prezentare pe coperta IV a cărții).

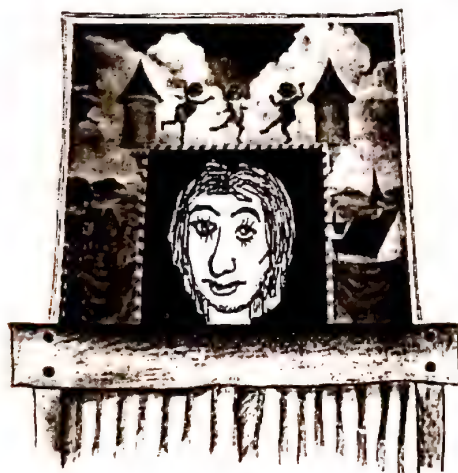
Aceste observații luminează totul: pentru Simona Popescu eul este o suprapunere de metamorfoze ale aceleiași persoane aflate la diferite vârste și personalitatea ar avea de suferit dacă s-ar renunța la „experiențele” din trecut.

Paginile scrise într-un limbaj viu („Duhneam a cărți”, „Înhățam, sfârtecăm, reîncepea festinul canibal” sau „Hăpăiam, plimbam propozițiile pe cerul guri”) iau naștere din cercetarea nemiloasă și detaliată a faptului banal, care se dovedește însă plin de semnificații.

Carte de o prospețime deosebită, *Exuvii* se citește pe nerăsuflăte și relevă o trăire frenetică a existenței.

SINGURĂTATEA ADOLESCENȚEI (fragment din text)

„Adolescent fiind, nu e nevoie să plece ai tăi de acasă ca să-ți vezi de-ale tale. «Aventurile» printre obiecte, răscolitul cămărilor și dulapurilor nu te mai amuză. Singurătate – e acum un cuvânt cu alt conținut. Niciodată nu ești mai singur ca în adolescență. Și niciodată singurătatea nu e mai impunătoare și în același timp mai umilitoare, niciodată nu e mai contradictorie ca atunci. Poate din cauza asta orice adolescent își caută cu atâta înverșunare o pereche, agățându-se de oricine-i iese în cale, îndrăgostindu-se de ideea de jumătate, de ideea de a fi îndrăgostit, iubindu-se în celălalt, mereu, pe sine: avar generos.



Jehan Calvus – Desen

O, nu, singurătatea, la vârsta asta, nu-i o treabă ușoară. Să stabilești, iarăși și iară, un nou raport cu tine. Gândești fără să te fixezi pe ceva – gândire flotantă, reverie și coșmarerie amestecate, stări imprevizibile, opuse și simultane. Gândești doar privind.

Egoista, adolescentina singurătate, pâlpâind psihedelic... Ondule sonore. Perdele fumurii între tine și lucruri. Depărtate clopote tubulare. Departe, în imaginație. N-ai nevoie de nimeni și de nimic. De aceea crezi că-n adevăr Hyazinth al lui Novalis n-avea nevoie de nici o Rosenblüte.

Iară tovarășul de joacă, cu flori de trandafiri și de rochița-rândunicii în plete, nu-nțelegea nimic atunci când îi spunea tânărului discipol din Sais: «Tu, visătorul, ai pornit-o pe un drum greșit. Așa nu vei ajunge departe. (...) Ești tânăr încă, nu simți oare pulsându-ți în vine porunca tinereții? Și nu-ți inundă oare pieptul iubirea și dorul? Cum poți sta de unul singur? Natura stă ea singură?

De cel singuratic fug și bucuria și dorința. (...) Numai printre oameni se împământenește duhul care, în mii de culori, te năpădește prin toate simțurile, te învăluie ca o nevăzută iubită. La ospetele noastre limba i se dezleagă, stă în capul mesei și înalță cântările cele mai voioase vieții». Nu-nțelegea nimic.

O cameră goală și-un duh risipit în zeci de culori sau soarele palid al plictiselii – totuna. Ca o nevăzută iubită sau un nevăzut iubit, singurătatea ta te învăluie...

15 ani. Ai colegi noi, nici un prieten, nici un dușman, nici o ființă care să ți se opună, care să te facă să fii și în afara ta. Nu știi ce e dragostea, dar te gândești mereu la asta. Ești singură și de-o trufie înșiorătoare. N-ai nevoie de nimeni. Cum te

JOC ȘI JOACĂ

privești din oglindă, seriozitatea ta te intimidă. O făptură inaccesibilă, rece. Stai între cărți. Mama și tata sunt ultimele ființe care ar putea să înțeleagă ce se întâmplă cu tine. N-ai chef să vorbești cu ei. Fratele tău e un țănc nesuferit care nu știe decât să se zbenguie toată ziua, să se joace ca descreieratul. Asculți în neștire *Simfonia fantastică* a lui Berlioz.

Ții un jurnal și n-ai ce să scrii acolo. Niște chestii foarte abstracte, peste care planează o caraghioasă megalomanie (și o la fel de caraghioasă penitență zilnică). Ai vrea să dansezi, dar nu știi cum, ai vrea să iubești, dar n-ai pe cine, ai vrea să vorbești cu cineva, dar n-ai ce spune. Ești vehement și paralizat. Irascibil și neprihănit. La pândă și năuc. Împăunat și nenorocit. Corpul se îngrașă cu nepăsare. Mintea tânjește și ea după ceva. Plângi fără motiv, în timp ce ronțai la un colț de pâine ca și cum ai roade mucava, până ce maxilarul se încleștează. Până ce totul devine o absurdă încleștare. Ești singur și... «pieziș», adaugă în mod reflex o «componentă» așa-zis educată din tine. Nedeslușit. Încordat și neutru. Lipsit, naibii, acolo, de orice revoir, vorba lui Baudelaire. Gândind la viitorul autentic. O vraște și-nainte.

Singurătate – soră bună cu vidul, singurătate netrebnică în care licăre dulce prostia, singurătate trufașă care te face să te simți nemuritor (și mort, totodată) singurătate meschină, de inadaplat (inadaptat la tine însuși).“

CARTEA DE BUCATE (fragment din text)

„Între mălurile sosurilor și barococoul dulciurilor de la sfârșit se lățea, așadar, Infernul. Aici găseai cele mai cumplite metode de sacrificare și tortură, ritualuri sinistre peste care plutea un cuvânt pentru mine de neînțeles, dar care mă îngrozea: eviscerare. E locul în care, preț de zeci de pagini, se întâmplau cele mai sălbatice, mai cutremurătoare fapte. Sărmanele și nevinovatele animale erau jumulate, decapitate, răzuite, îmbucășite, strivite, despicate, golițe prin smulgere de măruntaiele lor și umplute cu cele mai nepotrivite lucruri cu putință: găina cea proastă și nesimțită umplută cu nobile migdale sau stafide, curcanul maiestuos cu dulci smochine pe care încă le mai găseai la Alimentara, în raft, sub formă de roată, învelite în celofan...”

TEME DE LUCRU

- Redactați o pagină de jurnal pe tema universului copilăriei pornind de la acest citat din *Exuvii*: „Regnul copilăriei avea să fie uitat. Până când niște cuvinte îl vor reînvia. Intram în regnul unei alte infanțități. Cea care lasă semne barbare. Și pe care aveam s-o descopăr mai târziu într-un dulap”.
- Scrieți o pagină de jurnal în care să consemnați trăirile voastre la vârsta adolescenței. (L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999; Popescu, Simona – *Exuvii*, Ed. Nemira, București, 1997.

Lewis CARROLL

Peripețiile Alisei în Țara Minunilor

AUTORUL ȘI OPERA SA



Fiu de preot, Lewis Carroll (1832 – 1898) – pseudonimul lui Charles Lutwidge Dodgson – și-a făcut studiile la Universitatea din Oxford, unde a și funcționat mai târziu ca profesor de matematică. Este autorul unor studii de specialitate, dar și al unor scrieri, celebre astăzi, care au încântat generații de copii, dar nu numai pe ei. Cele mai cunoscute cărți ale sale sunt *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor* (1865) și *Prin oglindă* (1872). A mai publicat: *Fantasmagorii* (1869), *O poveste încâlcită* (1885) și *Silvia și Bruno* (două părți, 1889, 1893).

Poveștile au fost născocite de L. Carroll pentru a o amuza pe Alisa, fetița mijlocie și cea mai isteată dintre cele trei fete ale doctorului Liddell, decanul Facultății de matematică a Universității Oxford, ca și pe bunele ei prietene.

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor* realitatea se îmbină cu fantezia într-o poveste remarcabilă.

Într-o zi de vară, pe arșiță și de-a binelea plictisită, micuța Alisa adoarme în poala surorii ei și are un vis ciudat, plin de peripeții. Totul începe când Alisa îl zărește pe Iepurașul Alb scoțându-și ceasornicul din buzunarul vestei și, pentru că nu mai văzuse așa ceva, curioasă, foc, coboară după el în vizuină. Urmează o cădere îndelungată și Alisa ajunge într-o sală cu ușile încuiate.

Aparent fără legătură între ele, de acum întâmplările se succed cu repeziciune, ceea ce le unește fiind prezența Alisei: mai întâi, ea înoată prin propria-i baltă de lacrimi și stă de vorbă cu Șoarecele despre pisici și câini (*Balta de lacrimi*), după care Șoarecele ține o lecție de istorie despre William Cuceritorul (*Un miting-alergător și o poveste cu coada lungă*) și Alisa e trimisă după o pereche de mănuși și un evantai (*Iepurașul trimite un bilețel*); mai târziu, Alisa discută cu o omidă (*Poveștile domnului Omidă*), are puțină grijă de copilul care se prefăce în purcel (*Purcel cu piper*), îl vizitează pe Pălărier (*Ceaiul nebunilor*), asistă la un meci de crichet (*O partidă de crichet la Regină*) și ascultă povestea Falsei Broaște Testoaie; în fine, i se arată figuri din Cadrilul Homarilor, depune mărturie într-un proces și se trezește.

Visul Alisei, ca procedeu literar, deschide pentru cititor o împărăție a minunilor. Aici, pe lângă personaje din realitate, animalele, păsările și cărțile de joc au comportament omenesc. Lewis Carroll este un excelent creator de caractere: Alisa este curioasă, inteligentă și plină de afecțiune, Ducea – smerită, dar moralizatoare, Regele – tiran, dar înspăimântat în fața Reginei, bucătăreasa – obraznică, Regina – stupidă, răcnind mereu condamnări la moarte.

Ca și Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, proiectând întâmplările în fantastic, Lewis Carroll poate spune orice. Cartea lui devine astfel o alegorie a societății timpului, în care sunt satirizate, prin ironie și absurd, slăbiciunile omenești și nedreptățile sociale.

Pentru a elucida multiplele subtilități ale textului, interpreții operei lui Carroll au făcut apel adesea la *logica matematică* și la *teoria jocului*: Alisa scade și crește în înălțime, pentru Pălărier Timpul arată mereu ora șase etc.



Desene de Lewis Carroll

JUDECATA REGELUI (fragment din text)

Una dintre scenele cele mai savuroase ale cărții este procesul (cap. XI – *Cine-i hoțul turtelor?*), parodie a sistemului juridic, în care Pălărierul, chemat ca martor, ajunge acuzat. Dialogul se împletește cu absurdul și cu ironia.

„Cei doisprezece jurați scriau cu toții foarte zoriți pe niște tăblițe.

– Ce fac acolo? îl întrebă Alisa, în șoptă, pe Grifon. Doar n-au ce să scrie până n-a început procesul.

– Își scriu numele – îi șopti Grifonul drept răspuns –, ca nu cumva să le uite înainte de sfârșitul procesului.

– Ce neghiobi! izbucni cu glas tare Alisa, foarte indignată; dar se opri repede, căci Iepurele Alb strigă:

– Tăcere în sala de judecată!

Iar Regele își puse ochelarii pe nas și se uită îngrijorat împrejur, ca să descopere cine vorbea. (...)

– Crainic, citește actul de acuzare! spuse Regele.

Atunci, Iepurele Alb suflă de trei ori din trompetă, apoi desfășură sulul de pergament și citi cele ce urmează:

Regina de Cupă, astă-vară după

Amiază, a copt turte;

Fantele de Cupă, ascuns fiind după

Niște uluci late, le-a furat pe toate!

– Dați verdictul! se întoarse Regele către juriu.

– Încă nu, încă nu! întrerupse zorit Iepurele. Mai sunt multe până atunci!

– Să fie chemat primul martor! zise Regele, iar Iepurele Alb suflă de trei ori în trompetă, apoi strigă:

– Să se înfățișeze primul martor!

Primul martor era Pălărierul. Apăru cu o ceașcă de ceai într-o mână și cu o felie de pâine cu unt în cealaltă.

– Cer iertare, Majestate, c-am venit la judecată cu astea – începu a vorbi –, dar încă nu-mi terminasem ceaiul când au venit să mă ia.

– Ar fi trebuit să-l fi terminat – spuse Regele. Când l-ai început?

Pălărierul se uită la Iepurele de Martie, care îl urmăse la Curtea de Judecată, braț la braț cu Bursucelul.

– În paisprezece martie mi se pare că era...

– În cincisprezece – zise Iepurele de Martie.



– În şaisprezece – zise Bursucelul.
– Notaţi declaraţiile! se adresează Regele juriului; iar juraţii, plini de zel, scriseră toate trei datele pe tăbliţă, apoi le adunară între ele şi prefăcură rezultatul în şilingi şi peni.

– Scoate-ţi pălăria, îi spuse Regele Pălărierului.
– Nu e a mea – zise Pălărierul.
– E de furat! exclamă Regele, întorcându-se către juraţi, care consemnară imediat faptul.

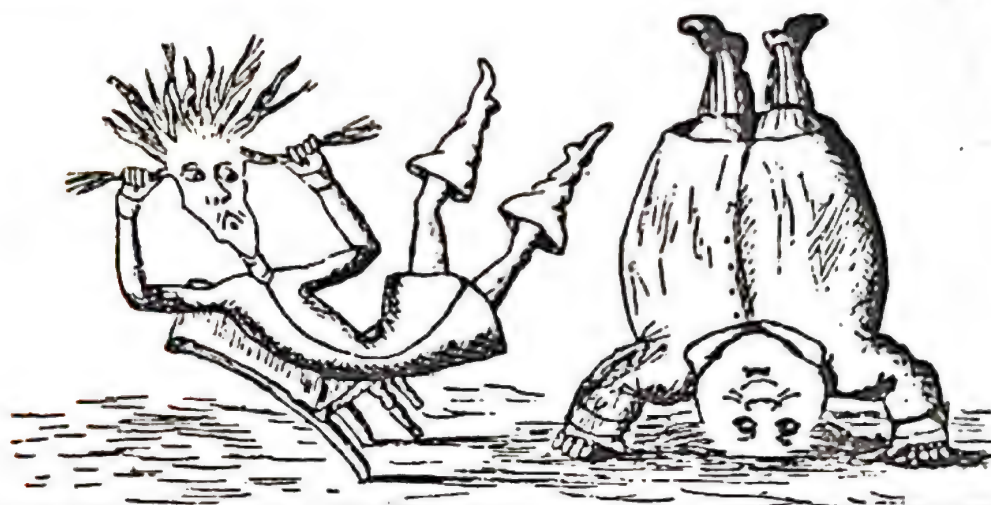
– Le am de vânzare – încercă să lămurească martorul. N-am nici una a mea. Sunt Pălărier.

La aceste cuvinte, Regele îşi puse ochelarii pe nas şi se uită ţintă la Pălărier, care se îngălbeni şi începu să tremure din cap până-n picioare.

– Depune-ţi mărturia – spuse Regele – şi fii calm, altfel pun să te execute pe loc.

Vorbele regelui nu pădură să-l liniştească defel pe martor. Se tot frământa, lăsându-se când pe un picior, când pe celălalt şi uitându-se speriat la Regină; de zăpăcit ce era, muşcă o bucată mare de ceaşcă, în loc să muşte din felia de pâine cu unt. (...)

– Depune-ţi mărturia – repetă Regele furios – că, de nu, pun să te execute fără să-mi pese dacă eşti calm sau nu.



Lewis Carroll – Desen

– Majestate, sunt un biet om sărac – începu Pălărierul, cu glas tremurător. Şi abia începusem să beau ceai – cam de-o săptămână-două – şi pâinea cu unt se tot subţia... şi ceaiul sclipea...

– Ce-ce-ce? Ce sclipea? întrebă Regele.
– Cu ceai a început – răspunse Pălărierul.
– Totdeauna începi cu ce-ai! zise sever Regele. Nu mai fă pe deşteptul, că atâta lucru ştiu şi eu! Hai, zi înainte!

– Sunt un biet om sărac – vorbi înainte Pălărierul – şi pân' la urmă toate astea sclipeau; da' Iepurele de Martie a zis...

– Ba n-am zis! se repezi să-i taie vorba Iepurele de Martie.

– Ba ai zis! spuse Pălărierul.

– Nu recunosc! protestă Iepurele de Martie.

– Nu recunoaște! repetă regele. Asta să n-o scrieți.
 – Bine, da' în orice caz Bursucelul a zis – continuă Pălărierul și se uită, grijuliu, să vadă dacă nu cumva și Bursucelul avea să nege. Bursucelul însă nu negă nimic, deoarece dormea buștean. Și după asta – continuă Pălărierul – am mai tăiat niște pâine cu unt...

– Dar ce-a zis Bursucelul? întrebă unul din jurați.

– Asta nu-mi mai amintesc – răspunse Pălărierul.

– Trebuie să-ți amintești – interveni Regele –, altfel vei fi decapitat.

Nefericitul Pălărier scăpă din mâini ceașca cu ceai și pâinea cu unt și căzu în genunchi.

– Sunt un biet om sărac, Majestate – începu.

– Ești un biet prostănac – zise Regele.

Aci, unul dintre Cobai aplaudă guițând, dar fu îndată înăbușit de către aprozi. («Înăbușit» fiind un cuvânt cam tare, ca să nu se creadă cine știe ce, voi lămuri cum s-a procedat. Aprozii aveau la îndemână un sac mare, care se lega la gură cu sfori; acolo l-au băgat pe Cobai, cu capul în jos, și apoi s-au așezat pe sac). (...)

– Dacă asta-i tot ce știi, poți să stai jos – vorbi mai departe Regele.

– Mai jos ca acu' nu pot sta, că stau pe podea – zise Pălărierul.

– Atunci poți să șezi jos – răspunse Regele.

Aci izbucni în aplauze celălalt Cobai și fu de asemenea înăbușit.

«Ei, acum s-a sfârșit cu Cobaii! gândi Alisa. Poate c-o să meargă mai bine procesul.»

– M-aș duce să-mi termin ceaiul – zise Pălărierul, cu o privire îngrijorată spre Regină, care parcurgea lista cântăreților la concert.

– Poți să pleci – spuse Regele, iar Pălărierul o șterse atât de repede încât uită să-și mai tragă pantofii în picioare.

– ...și-afară îi tăiați capul! adăugă Regele către unul din aprozi; dar Pălărierul se făcuse nevăzut înainte să fi ajuns până la ușă aprodul.“

TEME DE LUCRU

- Citiți de asemenea primul capitol din romanul lui Ch. Dickens *Casa umbrelor* și scena procesului (actul III) din *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw și încercați să găsiți posibile asemănări între cele trei texte.
- Pe cine reprezintă Pălărierul (prin nume) și cum explicați comportamentul său?
- Ce semnificație au, în contextul procesului, cuvintele Pălărierului „ceai“, „pâine cu unt“ și „sunt un biet om sărac“?
- Indicați sursele umorului din acest fragment (comicul de situație, jocurile de cuvinte, absurdul etc.). (G. A.)

BIBLIOGRAFIE: Carroll, Lewis – *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor*, traducere de Frida Papadache, Ed. InterCONTEMPress, București, 1991; *Dicționar al literaturii engleze*, coordonatori: Ana Cartianu și Ioan Aurel Preda, Ed. Științifică, București, 1970.

Vladimir NABOKOV

Vorbește, Memorie



AUTORUL ȘI OPERA SA

Vladimir Nabokov s-a născut la St. Petersburg în 1899. Era fiul cel mai mare al unei familii bogate, foarte cultivate și cu fermă orientare liberală. Când bolșevicii au venit la putere, familia a părăsit Rusia, mutându-se mai întâi la Londra, apoi la Berlin, unde Vladimir i s-a alăturat în 1922, după ce și-a terminat studiile la „Trinity College” din Cambridge. Între anii 1923 și 1940 a publicat romane, povestiri, piese de teatru, poezii și traduceri în limba rusă, afirmându-se ca unul dintre cei mai importanți scriitori ruși din exil. În 1940 se stabilește în America, unde va fi lector la colegiul Wellesley, din 1941 până în 1948. Apoi va funcționa ca profesor de literatură rusă la Universitatea Cornell, până la retragerea sa din învățământ, în 1959.

În 1941 publică primul roman în limba engleză, *Adevărata viață a lui Sebastian Knight*. Alte cărți: *Apărarea Lujin* (1929), *Disprețul* (1934), *Ada* (1969), *Râsete în întuneric*, *Pnin* (1957), *Duzina lui Nabokov*, *Invitație la o decapitare* (1938), *Mary, Bend Sinister* (1947), *Glorie*, *Foc palid* (1962), *Lucruri transparente* (1972), *O frumusețe rusă și alte povestiri* (scrise între anii 1922 și 1940), *Darul* (1937), *Apăsarea*, *Ochiul*, *Rege, regină, tâlhar* (1928), *Opinii ferme*, *Poezii și probleme*, *Priviți arlechinii* (1973), *Tiranii distruși*, *Detalii ale unui apus de soare* (1976), *Vorbește, Memorie*. *Lolita* este cel mai cunoscut roman al său. A publicat și traduceri din Pușkin și din Lermontov și un studiu despre Gogol. În 1973 i s-a decernat Medalia Națională Americană pentru Literatură.

A murit în 1977, la Montreux, în Elveția.

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE A FORMĂRII SPIRITUALE. Vladimir Nabokov este unul dintre marii întemeietori ai romanului postmodern. Opera sa autobiografică *Vorbește, Memorie*, subintitulată „O autobiografie rescrisă”, este, după cum afirmă autorul, „o culegere, sistematic corelată, de amintiri personale ce se desfășoară pe un spațiu geografic de la St. Petersburg la St. Nazaire și acoperă o perioadă de treizeci și șapte de ani, din august 1903 până în mai 1940, cu numai câteva incursiuni în spațiul temporal ulterior”.

Deși este deosebit de coerentă, cartea lui Nabokov nu e o „autobiografie” completă, în sensul curent al termenului. *Vorbește, Memorie* este mai degrabă o carte a formării spirituale a scriitorului, cititorul fiind de multe ori surprins să constate că autorul insistă asupra unor amănunte care nu au prea mare relevanță din punct de vedere al desfășurării evenimentelor. De exemplu, Nabokov întrerupe deseori prezentarea liniară a datelor referitoare la istoria familiei sale, pentru a-i vorbi cititorului despre pasiunea sa pentru fluturi, care l-a dominat încă din copilărie.

ADRESAREA DIRECTĂ. Deși este dedicată soției sale, pe prima pagină a cărții fiind scrise aceste două cuvinte: „*Pentru Vera*”, scriitorul pare să-și aducă aminte de acest lucru abia în finalul consemnărilor sale, când, uitând parcă tot ceea ce scrisese până atunci, i se adresează direct soției, fără a-l mai băga în seamă pe cititor: „*Copilul nostru trebuie să fi avut aproape trei ani, în acea zi cu puțin vânt, la Berlin (...), când noi, tu și cu mine,*

am stat în fața unui rond de panseluțe palide (...) și ne-am amuzat teribil când eu am sugerat destul de prostește asemănarea lor cu o mulțime de capete de mici Hitleri”.

Totuși, chiar dacă finalul autobiografiei lui Nabokov îl face pe cititor să simtă că invadează intimitatea celui care scrie, pe parcursul cărții scriitorul nu ezită să se adreseze direct cititorului, așa cum procedează și în romanele sale. Astfel, păstrând același registru ironic al dialogului cu cititorul, prezent în romanele sale, Nabokov își întrerupe la un moment dat șirul relatării evenimentelor proprii sale vieți, pentru a lua contact cu cititorul:

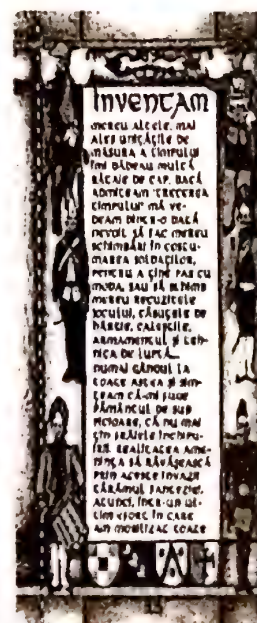
„Pasajul următor nu se adresează cititorului obișnuit, ci în mod special acelui idiot care pierzând o avere catastrofală consideră că mă poate înțelege. Vechiul meu conflict (din 1917) cu dictatura sovietică nu are absolut nici o legătură cu problema proprietății. Am un dispreț total față de emigrantul care îi urăște pe comuniști pentru că i-au furat banii și moșiile. Nostalgia care m-a frământat în toți acești ani izvorăște dintr-un sentiment hipertrofiat al copilăriei pierdute și nu din tristețea de a fi pierdut niște bancnote.”

OAMENI ȘI ÎNTÂMPLĂRI. Așa cum reiese și din acest pasaj, cea mai mare parte a amintirilor lui Nabokov se strânge în jurul întâmplărilor și oamenilor ce au însemnat pentru el copilăria și adolescența petrecute în Rusia și apoi în exil, în Europa Occidentală. Despre anii ce au urmat stabilirii în Statele Unite aflăm foarte puține detalii, unul dintre ele referindu-se la surprinderea autobiografului în momentul în care i se oferă o catedră universitară la Wellesley. Atenția lui Nabokov se îndreaptă asupra descrierii Rusiei copilăriei lui, țara pe care a lăsat-o în urmă, privind nostalgic pământul pe care îl părăsea de pe vaporul ce se îndepărta de țărmurile ei.

Făcând parte, cum am remarcat, dintr-o familie bogată, extrem de cultivată și cu o fermă orientare liberală, Vladimir Nabokov este nevoit să părăsească Rusia împreună cu întreaga familie, în 1919, când bolșevicii au preluat puterea. Nabokovii se mută întâi la Londra și apoi la Berlin. Autobiograful consemnează faptul că „s-au făcut demersuri pentru ca fratele meu și cu mine să ne ducem la Cambridge cu o bursă acordată mai mult ca o compensație pentru persecuțiile politice decât în semn de recunoaștere a unor merite intelectuale”. Sosit în Occident, tânărul Nabokov descoperă cu stupeoare cât de larg fusese ecoul propagandei sovietice și cât de mulți erau intelectualii care credeau că regimul bolșevic fusese chemat să făurească o „lume nouă în locul unei lumi lipsite de tradiții democratice și culturale”. Deși provenea dintr-o familie în care principiile liberale erau admirabil ilustrate de tatăl lui, mărturiile lui Vladimir Nabokov despre viața rusească sunt primite cu reținere și scepticism.

Incapacitatea tinerilor intelectuali germani și francezi de a înțelege lumea pe care o prezenta Vladimir Nabokov îl determină să părăsească Europa Occidentală, care nu-i oferă în totalitate libertatea de care avea nevoie.

FUGA DE FICȚIUNE. Vorbește, Memorie nu este numai romanul copilăriei și al exilului lui Nabokov, ci și romanul formării unui scriitor. Nabokov insistă asupra copilăriei pentru că în acei ani s-a născut în conștiința sa dorința de a scrie. Această dorință ia amploare în adolescență, când, așa cum mărturisește autobiograful, îi scria de două sau de



Ilustrație de J. Calvus

trei ori pe săptămână poezii celei pe care o numește Tamara. Acest impuls de a scrie devine apoi necesitate în anii de exil și scriitorul mărturisește că „*povestea anilor de colegiu petrecuți în Anglia este de fapt povestea strădaniei mele de a deveni scriitor rus*”.

Poate că acesta este și motivul pentru care Nabokov nu scrie o autobiografie în sens clasic. *Vorbește, Memorie* nu este numai o colecție de date, ci și un roman, comparabil din punct de vedere artistic cu alte cărți ale lui Nabokov, dintre care putem aminti romanul său cel mai cunoscut, *Lolita*. Universul specific lui Nabokov, format din „oglinzi, umbre și ecouri”, așa cum precizează Manfred Pütz în capitolul dedicat lui Nabokov din *Fabula identității*, poate fi regăsit și în romanul său autobiografic. Dialogul cu Mnemosina, zeita amintirilor, nu îl îndepărtează pe Nabokov de literatură, deși scopul principal al scrierii acestei autobiografii, declarat ironic de autor, ar fi fost acela „*de a alcătui o listă, în folosul meu, cu câțiva din oamenii și subiectele ce se referă la trecut*”. Nabokov știe însă că fuga de ficțiune nu este posibilă, și acest lucru reiese foarte clar din paginile autobiografiei sale. Lupta lui Nabokov este, de fapt, lupta cu sine însuși, pentru că, așa cum mărturisește în paginile autobiografiei, „*omul din mine se revoltă împotriva creatorului de ficțiune*”. Încercând să se redea pe sine ca om prin scrierea unei autobiografii, Vladimir Nabokov nu face însă altceva decât să ne dea impresia că scriitorul Nabokov nu scrie pentru a trăi, ci trăiește scriind.

EXILUL (fragment din text)

„Privind înapoi spre acei ani de exil, mă văd pe mine și alte mii de ruși ducând o existență bizară, dar nicidecum neplăcută, în lipsuri materiale și bogăție intelectuală, printre străini absolut nesemnificativi, germani și francezi fantomatici în ale căror mari orașe, mai mult sau mai puțin iluzorii, noi, emigranții, se întâmpla



A.S. Pușkin – Desen

să locuim. Acești indigeni erau pentru ochiul minții la fel de plăți și de transparenți ca figurinele croite din celofan și deși ne foloseam de invențiile lor, îi aplaudam pe clownii lor, culegeam prunele și merele căzute la marginea drumurilor lor, nu exista între ei și noi o comunicare reală, acea relație umană bogată atât de răspândită printre noi. Uneori păream că îi ignorăm așa cum un invadator ignorant și foarte prost ignoră o masă

de băștinași fără formă și fără chip; dar din când în când, foarte des de fapt, lumea fantomatică în care ne etalam senini suferința și arta noastră manifesta un fel de convulsie oribilă ca să ne arate cine era robul imaterial și cine era adevăratul stăpân. Dependența noastră fizică totală față de cutare sau cutare nație, care ne acordase cu răceală azil politic, devenea dureros de evidentă atunci când trebuia obținută sau prelungită o «viză» oarecare, «carte de identitate» diabolică, căci în acest caz un iad birocratic nesățios încerca să-l înghită pe petiționar și acesta putea să-și piardă mințile în timp ce dosarul lui creștea, devenind tot mai voluminos în birourile consulilor și polițiștilor cu favoriți ca niște șobolani. S-a spus că «dokumenti» sunt placenta rusului. Liga Națiunilor a dotat cetățenii care și-au pierdut cetățenia rusă cu un așa-numit pașaport «Nansen», un document de calitate

inferioară de o culoare verde bolnăvicioasă. Deținătorul lui era tratat ceva mai bine decât un criminal scos din pușcărie pe cauciune și era silit să se supună unui calvar cumplit de fiecare dată când dorea să călătorească dintr-o țară într-alta și cu cât acea țară era mai mică, vâlva pe care o făcea era mai mare.

Pe undeva, prin străfundurile glandelor lor, autoritățile secretau ideea că oricât de ticălos ar fi un stat – să zicem, Rusia sovietică –, orice persoană care fugea din el este din start demnă de dispreț, de vreme ce viețuiește în afara unei administrații naționale; și de aceea era privit cu dezaprobarea absurdă cu care anumite grupuri religioase privesc un copil născut în afara căsătoriei. Nu toți consimțeam să fim bastarzi și fantome. Tare plăcute sunt amintirile păstrate cu drag de unii emigranți ruși despre modul în care i-au insultat sau păcălit pe diverși înalți funcționari din diverse ministere, Préfectures și Polizeipraesidiums!

La Berlin și la Paris, cele două capitale ale exilului, rușii alcătuiau colonii compacte, cu un coeficient de cultură care depășea cu mult media culturală a altor comunități de străini în mod necesar mai diluate, în mijlocul cărora erau plasați. În cadrul acestor colonii se țineau aparte. Mă refer desigur la intelectualii ruși ce aparțineau îndeosebi grupurilor democratice și nu la acel gen de persoană mai poleită care «a fost, știți, consilier al țarului sau cam așa ceva», la care se gândesc automat americancele din cluburile de femei ori de câte ori sunt menționați «rușii albi». În aceste așezări viața era atât de bogată și de intensă încât acești inteligenți ruși (cuvânt care trimitea la mai mult idealism social și la mai puțin snobism intelectual decât termenul de «intelectuali», așa cum este el folosit în America) nu aveau nici timp și nici motive să-și facă legături în afara cercului lor. Astăzi, într-o lume nouă și îndrăgită, în care am învățat să mă simt ca acasă cu aceeași ușurință cu care am încetat să mai pun bara la cifra 7, extrovertiții și cosmopoliții în fața cărora se întâmplă să menționez aceste chestiuni din trecut își închipuie că glumesc sau mă acuză dimpotrivă de snobism atunci când eu susțin că în aproape o cincime de secol petrecută în Europa Occidentală n-am avut, printre puținii germani și francezi pe care i-am cunoscut (în majoritate proprietărese și literați), mai mult de doi buni prieteni cu totul.”

TEME DE LUCRU

- Desprindeți din fragmentul de mai sus trăsăturile esențiale ale exilatului rus în Europa Occidentală așa cum sunt relevate acestea în paginile autobiografice ale lui Vladimir Nabokov.
- Comparând actul scrierii unui roman cu rezolvarea unei probleme de șah, Nabokov afirmă în autobiografia *Vorbește, Memorie*: „Strategia mea cuprinde amăgirea până la punctul diabolicului și originalitatea până la grotesc; în ceea ce privește construcția am încercat să mă conformez (...) regulilor clasice: economie de forță, unitate, eliminarea scopurilor vagi, dar am fost întotdeauna pregătit să sacrific puritatea formei pentru exigențele conținutului fantastic”. Încercați să identificați pe baza acestui fragment și a comparației scrisului cu jocul de șah tehnica narativă considerată ideală în viziunea lui Nabokov și observați dacă scriitorul își construiește autobiografia respectând acest ideal.

(R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Ivăncescu, Ruxandra: Popescu, Ana – *III romane celebre într-o singură carte*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998; Nabokov, Vladimir – *Vorbește Memorie (o autobiografie rescrisă)*, traducere de Sanda Aronescu, Ed. Universal Dalsi, București, 1994; Pütz, Manfred – *Fabula identității (Romanul american din anii șaizeci)*, traducere și prefață Irina Burlui, Ed. Institutul European, Iași, 1995.

Italo CALVINO

Baronul din copaci



AUTORUL ȘI OPERA SA

Italo Calvino s-a născut în 1923 în Cuba la Santiago de Las Vegas, și a ajuns în Italia abia în tinerețe, când a și participat, în tabăra Rezistenței italiene, la cel de-al doilea război mondial.

Primele scrieri literare ale sale sunt, de altfel, inspirate din chiar această experiență a luptei antifasciste. Cu trilogia *Străbunii noștri* autorul intră pe tărâmul literaturii alegorico-fantastice cu substrat moralizator-ironic, direcția fantastică fiind continuată și în povestirea *Cosmicomicării* (1965); ea se regăsește discret și în celelalte scrieri ale sale. În sfârșit, proza scurtă mai târzie a lui Calvino (*T. indice zero* – 1967, *Orașele invizibile* – 1972, *Castelul destinelor încrucișate* – 1973) se remarcă prin structurile narrative originale, inovatoare, prin utilizarea tehnicii alternanței punctelor de vedere

și a manierei ludice. Este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori italieni postmoderni.

PREZENTAREA TEXTULUI

Romanul *Baronul din copaci* face parte dintr-un triptic conceput între anii 1950 și 1960, publicat pentru prima oară integral în 1962, sub titlul *Străbunii noștri*. Separat însă, *Baronul din copaci* văzuse lumina tiparului în 1957. Celelalte romane ale trilogiei sunt *Viconteale tăiat în două* și *Cavalerul inexistent*.

ÎNCEPUTUL AVENTURII. Acțiunea romanului e plasată la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea și e constituită de relatarea faptelor baronului Cosimo Piovasco di Rondo de către fratele acestuia, Biagio. În timpurile de început, în casa din Ombrosa locuiau baronul Arminio Piovasco di Rondo și soția sa, Corradina, fiică de general, împreună cu cei trei copii ai lor: Battista, Cosimo și Biagio. Alături de aceștia, îi mai găsim și pe abatele Fauchefleur, preceptorul băieților, și pe administratorul moșiilor, cavalerul avocat Enea Silvio Carrega, după toate probabilitățile fratele natural al baronului.

Totul începuse cu refuzul hotărât al micului Cosimo (pe atunci în vârstă de 12 ani) de a mai servi mâncarea adusă la masă. Gestul era o necuviință gravă, o adevărată catastrofă, căci eticheta fusese întotdeauna respectată cu rigiditate, masa desfășurându-se ca

o continuă repetiție pentru o invitație la curte. Fără să mai aștepte pedeapsa, Cosimo se și cocoață în copacul ales, ale cărui crengi dădeau spre sufrageria casei. Refuzul său era, în fond, cât se poate de îndreptățit. Cea care avea în grijă bucătăriile era fiica baronului, Battista. Obligată de tatăl său, din cauza unei logodne rupte (adevărată dezonoare), să se claustreze în casă și chiar să poarte haine călugărești, fără să fi făcut vreun jurământ, Battista, deplin înzestrată cu o originalitate macabră, își găsisse răzbunarea în prepararea mâncărilor. Nu numai „ingredientele“ bucatelor (șobolani, lăcuste, mai toate lighioanele ajungând la îndemâna ei), dar și aranjarea platourilor era menită să stârneasce un cât mai mare dezgust. Battista găsisse mijlocul de a-i teroriza pe ceilalți și, până la revolta fratelui ei, nimeni nu îndrăznise să spună nimic.

Cosimo, cu o încăpățănare care părea cât se poate de copilărească (și care, la vremea aceea, probabil că și era), hotărăște să nu mai coboare niciodată. Va porni, în schimb, prin copacii dimprejur, cu o ușurință remarcabilă, dobândită pe când cățaratul în copaci era simplă distracție. Ceea ce-l atrage cu precădere este livada marchizilor de Ondariva pe care, din cauza rivalității dintre familii, nu-i văzuse niciodată. O va cunoaște astfel pe orgolioasa fiică a marchizilor, Viola, și în confruntarea cu aceasta Cosimo are pentru prima dată sentimentul proprietății unui teritoriu cucerit: cel al arborilor. O altă întâlnire importantă va fi cea cu zdrențăroșii hoți de fructe. Cosimo află cu surprindere că într-o vreme Viola fusese „de-a lor“, însoțindu-i călare și dând semnalul de alarmă ori de câte ori păgubașii ajungeau prin preajmă; îi trădase însă, și fascinația pe care fetița o exercita asupra băieților se amesteca acum și cu ciudă și dușmănie.

ÎNCERCĂRI ȘI EXPERIENȚE. E, fără îndoială, perioada probelor celor mai dificile pentru Cosimo. Totul e nou și totul cere o atenție sporită: cunoaște farmecul, dar și inconfortul primei nopți petrecute în copac, leagă o relație ciudată cu Viola, pe care și-ar dori-o prietenă, dar a cărei bunăvoință ascunde adesea violenții și capcane; trebuie să găsească mijlocul de a răspunde demn, dar eficace, batjocurii hoților de fructe și, nu în ultimul rând, să dejoace încercarea baronului de a-l aduce pe pământ. Dar dintre toate isprăvile lui, cea mai grozavă este lupta cu pisica sălbatică, pe care reușește s-o străpungă cu săbiuța. Nu-i poate însă dedica iubitei sale prada, căci aceasta tocmai pleacă: consternați de calitatea anturajului fetei, părinții decid să părăsească Ombrosa. Între timp, viața lui Cosimo se organizează. Biagio îi aduce tot ce-i trebuie pentru a-și construi niște adăposturi, ba chiar și o pușcă ce se va dovedi nespus de utilă. Câteva frânghii și un sistem de scribeți îi măresc considerabil posibilitatea de deplasare. Învăță să facă focul fără a coborî pe pământ și inventează un sistem ingenios de a aduce apa unei cascade până la crengile unui copac ce va deveni locul toaletei sale. Renunță la fracul pretentios, a cărui uzură îl făcuse de altfel de nerecunoscut, și-și confecționează singur, din blana animalelor ucise, haine ciudate, dar cu siguranță mai adecvate noilor sale îndeletniciri. Chiar și relațiile cu părinții „se normalizează“ întrucâtva. Generăleasa Corradina îl urmărește cu binoclul și însemnează



R. Kipling – Desen

pe hărți, cu stegulețe, traiectoriile lui capricioase, iar baronul Arminio, deși neconsolat, decide ca lecțiile fiului său să fie reluate, fie și-n copaci. Viața familiei sale nu rămâne deci necunoscută autoexilatului nostru, care va lua parte, la timpul potrivit, dintr-un copac vecin casei, și la nunta nesperată a Battistei. Chiar și singurătății Cosimo îi va găsi leac, prin adoptarea câinelui basset pripășit prin pădure de când stăpâna lui, Viola, îl uitase. Se apropie și de câțiva oameni: de cavalerul avocat Carrega, căruia-i descoperă micile pasiuni secrete, albinăritul, de exemplu, și de marele bandit Giani dei Brughi, care se cam săturase să tot fie mare bandit și căzuse în patima cititului, patimă tare primejdioasă, după cum se va vedea, căci gândul la „Clarissa“ lui Richardson îi va fi fatal într-una din expediții și va muri spânzurat, ca și banditul din cartea lui Fielding, ultima pe care a apucat s-o citească. Nici abatele, pe care, de la moartea banditului, Cosimo și-l făcuse furnizor de cărți și totodată auditoriu, nu are o soartă prea plăcută: găsindu-se la el cărțile lui Voltaire și ale lui Rousseau, cerute de al său elev / profesor, este arestat. Cosimo continuă însă să citească și chiar corespundează cu marii învățați ai timpului, fără însă ca în tot acest timp să-și piardă pasiunea pentru îndeletnicirile practice: curăță și tunde pomii vecinilor, îi învață pe oameni să preîntâmpine incendiile într-o vară secetoasă și chiar stinge vreo trei-patru. Și astfel timpul trece, Cosimo împlinește 18 ani și baronul începe să înțeleagă că moștenitorul titlurilor sale va fi mereu... altfel.

URCAREA LA CER. Pe măsură ce Cosimo se maturizează, cei dragi din jurul său dispar. Moare mai întâi baronul Arminio Piovasco, tatăl, ros de boală și de deprimare, la scurt timp după tragicul sfârșit al fratelui său. Moare și Corradina, vegheată de Cosimo, care-i trimite pe fereastră fluturi, glicine, baloane colorate de săpun, inventând astfel cel dintâi joc care-a făcut-o să zâmbească pe severa baroană. Se îndepărtează și Biagio, pe care proaspăta sa soție are grijă să-l țină la distanță de fratele țicnit. Viola, revenită pentru scurt timp, își pierde și ea urmele.

Ecourile revoluției franceze și, mai apoi, ale războaielor napoleoniene sosesc și la Ombrosa, și Cosimo va fi mereu prezent, în felul lui, în mijlocul lor. Îi vorbește chiar împăratului, fapt ce-i va evoca, nu întâmplător, întâlnirea dintre Alexandru cel Mare și Diogene.

Anii trec, Cosimo este deja bătrân, puținel la trup și nebun. Își simte sfârșitul aproape și, dorind să moară între oameni, se instalează în nucul din chiar mijlocul pieței. Ca pentru a-i marca destinul neobișnuit, și moartea îi va fi nițeluș ciudată: prinzându-se de ancora unui balon aerostat ce trecea pe deasupra copacului său, Cosimo dispare în timpul traversării golului. Rămâne doar epitaful care-l rezumă așa de bine: „*Cosimo Piovasco di Rondo. A trăit în copaci. A iubit întotdeauna pământul. A urcat la cer*“.

MOARTEA MAMEI (fragment din roman)

„Curând însă a trebuit să-mi întrerup călătoria și să mă întorc în Ombrosa, rechemat de o depeșă urgentă. Astma mamei se agravase pe neașteptate și sărmana nu se mai dădea jos din pat.

Când am trecut poarta și am ridicat ochii spre vila noastră, am fost sigur că-l voi vedea acolo pe Cosimo. Stătea cocoșat pe o creangă înaltă, în dudul din fașa ferestrei mamei.

— Cosimo! — l-am strigat eu, dar cu voce slabă.

Îmi făcu un semn care voia să spună că mama se simțea ceva mai bine, dar totodată că starea ei rămânea tot gravă și să urc la ea, umblând cât se poate de încet.

Camera era cufundată în penumbră. Mama, în pat, cu un maldăr de perne la spate, ca să stea ridicată, mi se părea mai voinică decât o văzusem vreodată. În juru-i se aflau câteva slujnice. Battista nu sosise încă, deoarece contele, bărbatul ei, care trebuia s-o însoțească, fusese reținut de culesul viilor. În umbra încăperii se deslușea fereastra deschisă, încadrându-l pe Cosimo, care stătea nemișcat pe creanga copacului.

M-am aplecat să sărut mâna mamei. M-a recunoscut numaidecât și mi-a pus mâna pe creștet:

– Ah, ai sosit, Biagio...

Vorbea cu glas scăzut, când astmul nu o înăbușea prea tare, dar curgător și cu multă chibzuință. Ceea ce m-a izbit totuși a fost felul în care am auzit-o adresându-i-se lui Cosimo, întocmai ca și mie, de parcă s-ar fi aflat și el acolo, la căpătâiul ei. Iar Cosimo, din copac, îi răspundea:

– E mult de când am luat doctoria, Cosimo?

– Nu, mamă, au trecut doar câteva minute, mai așteaptă nițel, că deocamdată nu-ți poate face bine.

La un moment dat, ea zise:

– Cosimo, dă-mi o felie de portocală.

M-am arătat nedumerit. Dar am rămas și mai mirat când l-am văzut pe Cosimo cum, întinzând pe fereastră, în odaie, un fel de harpon, luă de pe consolă o felie de portocală și i-o puse mamei drept în mână.

Am băgat de seamă că pentru toate aceste lucruri mărunte ea prefera să i se adreseze lui Cosimo:

– Cosimo, dă-mi șalul!

Și el, cu harponul, căută printre lucrurile azvârlite la întâmplare pe fotoliu, ridică șalul și i-l întinse:

– Uite-l, mamă.

– Îți mulțumesc, fiule!

Îi vorbea tot timpul ca și cum ar fi fost la un pas de dânsa, dar am observat că nu-i cerea niciodată ceea ce el n-ar fi izbutit să facă din copac. În asemenea cazuri mi se adresa numai mie sau femeilor din jur.

Noaptea, mama nu putea așipi. Cosimo o veghea din copac, cu o candelă mică aprinsă pe un ram, ca ea să-l poată vedea chiar și pe întuneric.

La astm, cele mai grele clipe sunt dimineața. Singurul leac era să cauți s-o distragi, iar Cosimo îi cânta din fluier vreo melodie sau imita cântecul păsărelelor, sau prindea fluturi, cărora le dădea drumul să zboare prin cameră, sau întindea ghirlande de glicine.



F.G. Lorca – Pădurea bătrână

MARI TEME LITERARE

Ceea ce voi povesti s-a petrecut într-o zi însorită. Cosimo, din copac, cu un castron, s-a apucat să facă baloane de săpun. Pe care le sufla înăuntru, pe fereastră, spre patul bolnavei. Mama văzu acele culori de curcubeu zburând și umplând camera și zise:

– Vai, ce joc mai e și ăsta!

Și ne-am simțit ca pe vremea când eram mici, iar ea dezaproba veșnic jocurile noastre, spunând că sunt ușuratece și copilăroase. Acum însă, pare-se că pentru întâia oară, un joc de-al nostru îi făcea plăcere. Baloanele de săpun ajungeau până în obrazul ei, iar dânsa le spărgea suflând în ele și zâmbea. Un balon poposi pe buzele ei, dar nu se sparse. Ne-am aplecat deasupra mamei. Lui Cosimo îi căzu castronul din mână. Mama murise.“

SEMNIFICAȚIA CĂRȚII. Cele trei romane ale lui Calvino (*Cavalerul inexistent*, *Viconteale tăiat în două*, *Baronul din copaci*) se construiesc după principiile a ceea ce numim „opere deschise”: pe de o parte avem trama facilă și stilul simplu, accesibil, lipsit de artificii narrative surprinzătoare, pe de alta, prezența simbolurilor în text, permițând multiplicarea semnificațiilor la niveluri tot mai rafinate de receptare. *Baronul din copaci* este o carte jucăușă despre un copil care n-a vrut să mai coboare din pom, dar și o poveste despre libertate și opțiune, despre posibilitatea construirii unui univers paralel realului obișnuit. Nu este o utopie în sens iluminist (chiar dacă acțiunea e plasată în plină epocă a Luminilor), căci construirea acestei alte lumi e privită ca problemă strict individuală, dar nici o pledoarie pentru izolarea egoistă și însingurată, căci spațiul arborilor – teritoriul baronului nostru – este în același timp și deasupra noastră, dar și printre noi. Baronul se smulge, deliberat, convențiilor apăsătoare și limitative ale oamenilor, dar rămâne un umanist.

TEME DE LUCRU

- De ce Cosimo îi răspunde fratelui său prin gesturi la întrebări? Ce mijloc inventează Cosimo pentru a putea fi la fel de util mamei sale ca și toți ceilalți?
- Ce anume i se pare straniu lui Biagio în comportamentul mamei sale față de Cosimo? De ce mama preferă să i se adreseze lui Cosimo pentru toate lucrurile mărunte?
- Comentați felul în care, în final, imaginea morții se asociază celei a fragilului balon de săpun.
- Caracterizați-l pe Cosimo, așa cum apare el în fragmentul de mai sus. (D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Calvino, Italo – *Baronul din copaci*, în românește de Despina Mladoveanu, Ed. Tineretului, București, 1967; Calvino, Italo – *Cavalerul inexistent*, *Viconteale tăiat în două*, Ed. Univers, București, 1999.

ANEXĂ

Funcțiile jocului

Johan HUIZINGA – *Homo ludens*

AUTORUL ȘI OPERA SA

Johan Huizinga (1872 – 1945) este cunoscut drept un clasic al filosofiei istoriei și al istoriei culturii.

Absolvent al Universității din Groningen (Olanda) în specializările limbi orientale și lingvistică comparată, Johan Huizinga va fi interesat și de istorie, astfel încât doctoratul și-l va susține din istoria religiei și paleoculturii indiene.

Profesor (între anii 1915 și 1940) la Catedra de istorie universală a Universității din Leida, Johan Huizinga va fi autorul unor valoroase studii precum: *Amurgul Evului Mediu* (1919), *Erasm* (1924), *Cultura olandeză în secolul al XVII-lea* (1933), *În umbra zilei de mâine. Diagnoză privind boala culturală a timpului nostru* (1935), *Homo ludens* (1938), *Considerare asupra perspectivelor de vindecare a culturii noastre* (1945).

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Homo ludens*, carte scrisă spre sfârșitul vieții, Johan Huizinga reușește să identifice elementul ludic în cultură. Pentru a-și susține demonstrația, autorul abordează jocul ca fenomen de cultură (cap. I), urmărește noțiunea de joc la nivel lingvistic (cap. II), jocul ca funcție creatoare de cultură (cap. III), după care jocul este raportat la justiție (cap. IV), la război (cap. V), la înțelepciune (cap. VI), la poezie (cap. VII), la imaginație (cap. VIII). Autorul identifică ludicul în filosofie (cap. IX), în artă (cap. X), urmărindu-l în diferite perioade (în Imperiul Roman, în cultura medievală, barocă, renascentistă, romantică – cap. XI), iar în ultimul capitol Johan Huizinga se ocupă de prezența elementului ludic în lumea modernă.

JOCUL, COPILUL ȘI SACRUL (fragment din text)

„Așadar, în rezumat, jocul, considerat din punctul de vedere al formei, poate fi numit o acțiune liberă, conștientă că este «neintenționată» și situată în afara vieții obișnuite, o acțiune care totuși îl poate absorbi cu totul pe jucător, o acțiune de care nu este legat nici un interes material direct și care nu urmărește nici un folos, o acțiune care se desfășoară în limitele unui timp determinat anume și ale unui spațiu determinat anume, o acțiune care se petrece în ordine, după anumite reguli și care dă naștere la relații comunitare dornice să se înconjoare de secret sau să se accentueze, prin deghizare, ca fiind altfel decât lumea obișnuită.

Funcția jocului, în formele lui superioare, despre care este vorba aici, se poate reduce imediat, în cea mai mare parte, la două aspecte esențiale, sub care se prezintă. Jocul este o luptă pentru ceva, sau o exhibare a ceva. Aceste două funcții se pot și reuni, în așa fel încât jocul să «înfățișeze» o luptă pentru ceva, sau să fie o întrecere, cine poate reda mai bine ceva.

A înfățișa înseamnă, din punct de vedere etimologic, a aduce în fața ochilor. Aceasta poate fi o simplă prezentare, în fața unor spectatori, a unor elemente naturale. Păunul sau curcanul își exhibă splendoarea penajului în fața femelelor, dar în această exhibare rezidă din oficiu prezentarea unor elemente neobișnuite, cu totul deosebite, spre a fi admirate. Dacă pasărea mai adaugă și câțiva pași de dans, totul devine o reprezentație, o ieșire din realitatea obișnuită, o transpunere a acestei realități într-o ordine superioară. Nu știm ce se petrece cu acest prilej în animal. În viața copilului, o asemenea exhibare începe să fie încă de foarte devreme plină de imaginație. Copilul întruchipează altceva, înfățișează ceva mai frumos, sau mai elevat, sau mai primejdios decât este el în mod obișnuit. Este prinț sau tată, sau zgripturoaică, sau tigrul. Copilul cunoaște cu acest prilej acel grad de exaltare care îl duce foarte aproape de convingerea că este într-adevăr, fără ca ea să-l facă să piardă cu totul conștiința «realității obișnuite». La el a prezenta ceva înseamnă a întruchipa o aparență, a imagina, adică a înfățișa sau a exprima într-o imagine.

Dacă trecem acum de la jocul copilului la reprezentațiile sacre din cultul civilizațiilor arhaice, găsim că acolo, în comparație cu jocul copilului, se află «în joc», în plus, un element spiritual, care e foarte greu de determinat în mod amănunțit. Reprezentația sacră e mai mult decât o întruchipare a unei aparențe, mai mult chiar decât o întruchipare simbolică: este o întruchipare mistică. În spectacol, ceva invizibil și neexprimat ia o formă frumoasă, reală, sacră. Participanții la cult sunt convinși că acțiunea realizează o mântuire sigură și că activează o ordine a lucrurilor superioară celei în care trăiesc ei în mod obișnuit. Totuși, această realizare prin spectacol continuă să aibă, în toate privințele, caracteristicile formale ale unui joc. Spectacolul este jucat, reprezentat în cadrul unui spațiu de joc delimitat în mod efectiv, ca festivitate, adică în veselie și libertate. De dragul lui a fost împrejmuțată o lume proprie, valabilă vremelnic. Dar, o dată cu sfârșitul jocului, efectul lui nu a fost încetat, ci radiază asupra lumii obișnuite din afară și produce siguranță, ordine, bunăstare, pentru grupul care a sărbătorit festivitatea, până ce zilele sfinte revin.»

SENSURILE FRAGMENTULUI. În pasajul selectat, Huizinga identifică trăsăturile jocului: libertatea, pasiunea, absența interesului material, limitarea spațială și temporală, ordinea (sau legile proprii), stabilitatea unor relații speciale, tipice, între participanții la joc.

Funcția jocului este lupta pentru ceva, luptă care poate fi transformată în spectacol.

Jocul copilului este o alternativă, dorită în mod deliberat, la real. Prin joc copilul își poate depăși locul în ierarhia socială sau, dimpotrivă, poate regresa într-un regn inferior, de obicei animal.

Prin comparație cu jocul copilului, autorul se oprește la ritualurile civilizațiilor arhaice, care, din punct de vedere formal, pot fi considerate niște jocuri. Totuși, față de jocul copilului, aici apare un element important, inexistent până acum: componenta spirituală. Și ritualul are legile lui, este delimitat spațial și temporal, dar pentru cei care participă la cult există o întrepătrundere între realitate și ritual, în sensul în care efectul spiritual al acestuia se prelungește și după ce spectacolul sacru se termină.

Astfel, participanții percep realitatea cu o altă stare de spirit: mai siguri și mai încrezători în ei înșiși.

JOC ȘI JOACĂ

TEME DE LUCRU

- Identificați într-o poezie argheziană (la alegere) elemente ludice.
- Alegeți o poezie din programa studiată și încercați să o rescrieți jucându-vă cu limbajul poetic. (A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed. Humanitas, București, 1998.



Jehan Calvus – Desen

FAMILIA



Familia e o temă a identității, ea e suportul moralei colective și creuzetul în care se prepară personalitatea umană. Literatura o numără printre temele ei favorite. Iar atunci când familia nu e o temă, ea e mai întotdeauna un cadru, un fundal al evenimentelor interioare și exterioare. Chiar și ideea de personaj e legată în literatură de ideea de familie. Personajele au o identitate, un trecut, o copilărie. În povestiri sau romane, în epopei sau drame, eroii au întotdeauna în spatele lor familia. Și dincolo de familie, neamul, originile. Există romane celebre pentru care familia reprezintă încă din titlu tema fundamentală: Familia Thibault de Roger Martin du Gard, Cronică de familie de Petru Dumitriu, Forsyte Saga de Galsworthy, Frații Karamazov de Dostoievski. Apoi există, cum bine știm, și romane care se organizează în cicluri de familie (ciclul Comăneștenilor sau ciclul Hallipilor în literatura noastră) sau au în vedere istoria unui neam (Sadoveanu a scris astfel de romane: Neamul Șoimăreștilor și Frații Jderi; dar și Un veac de singurătate al sud-americanului Gabriel Garcia Márquez e istoria unui neam, cel al lui Buendia). Alte cărți traversează în drumul lor, care poate fi și unul al interiorității psihice sau al construcției exterioare de sine, familii întregi ca medii sociale simptomatice (În căutarea timpului pierdut de Proust, Omul fără însușiri de Robert Musil). Balzac e poate cel mai mare vizitator al temei familiei, opera lui vorbește despre aceeași temă, părinți, copii, rude, nepoți, veri și verișoare, o adevărată Comedie umană. Moromeții e un alt roman de familie, unul dintre cele mai valoroase din toată literatura română. Un roman pe aceeași temă comparabil cu romanul lui Marin Preda e și Ghepardul al italianului Giuseppe Tomasi di Lampedusa, chiar dacă această carte vorbește despre o aristocrație în decădere și nu despre o lume țărănească pe cale de dispariție. Putem spune că și Doamna Bovary e un roman care pune problema eșecului unei familii provocat de o soție și o mamă lipsită de simțul realității. Anna Karenina, romanul lui Tolstoi, exemplifică, într-un alt mediu social și cu alte mijloace, aceeași situație.

Într-adevăr, familia e un bun pretext pentru romanul frescă și o temă majoră a romanului realist sau naturalist. Familia rămâne în literatură o ocazie pentru pictura mediilor (Enigma Otiliei, Bietul Ioanide și Scrinul negru de Călinescu), pentru surprinderea psihologiei eșecului individual (La răsărit de Eden de Steinbeck). Dramele lui Shakespeare aduc în scenă familii regale sau nobiliare zguduite de conflicte interne dramatice. Război și pace de Tolstoi e o carte care are în fundal familii. Aproape toate romanele lui Faulkner pleacă din lumea familiei și se reîntorc la ea. Mara, personajul principal din romanul lui Slavici, e o femeie singură cu o familie compusă din doi copii. Drama lui Ștefan Gheorghidiu, eroul lui Camil Petrescu din romanul Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, e drama familiei lui care o include pe Ela. Și exemplele ar putea continua.

Familia e un teritoriu sine qua non al vieții. Ea se constituie în marcă identitară, pentru că ea înseamnă tradiția, strămoșii, un tip de educație, un spațiu de coagulare individuală. Familia e o garanție de stabilitate și echilibru, dar și un spațiu al limitei, al cenzurii și coerciției. Dincolo de afecțiunea ocrotitoare a mamei, dincolo

de edenul casei bunicilor, de protecția unchilor și a mătușilor, de complicitățile cu frații și surorile, familia e spațiul în care se manifestă legea tatălui. Ea e primul și cel mai intim spațiu al relațiilor de putere. Aici, în sânul familiei, se declanșează de cele mai multe ori conflictele dintre generații și, în ciuda aparențelor ei securizante, familia poate favoriza rupturile interioare, dezechilibre existențiale grave. De relațiile copilului cu mediul de familie depinde în bună măsură viața sa viitoare de om matur. Microcosmosul familiei e hotărâtor pentru toate confruntările de mai târziu cu lumea mare, socială.

Tocmai de aceea, motivul tatălui și al mamei sunt în literatură esențiale. Ele vin direct din mitologie, direct din subconștientul speciei și se regăsesc în toate culturile lumii. Tema părinților e o temă arhetipală, valabilă în egală măsură pentru lumea zeilor, a eroilor și a oamenilor. Tema include în substanța ei păcatul și vinovăția, violența și moartea. Cronos e un zeu care-și mănâncă propriii copii. Clitemnestra își ucide soțul, pe Agamemnon. Oreste își ucide mama, pentru a-și răzbuna tatăl. Mitul lui Oedip e un mit cutremurător, care tematizează incestul, dar și tragismul condiției umane. Mitul și literatura se hrănesc copios din conflictele, fisurile și tensiunile familiei. Cea mai bogată substanță de viață a romancierului se află aici. Se poate însă merge și mai departe, la interpretările psihanalistice Marthe Robert, pentru care romanul este expresia unui scenariu mitic de familie, depozitat în conștiința obscură a individului. Romanul ca demers epic fundamental își are patul germinativ în complexe originare ale omului. Universul îngust al familiei naște în conștiința infantilă scenarii compensatorii și acestea conduc fie la manifestări retractile, fie la atitudini expansive. Personajele romanului întruchipează astfel fie condiția copilului găsit (învinsul și interiorizat), fie condiția bastardului (arivistul și parvenitul) și toată aria problematică a genului poate fi în felul acesta subsumată modelului psihanalitic în discuție.

Temă a identității, familia e adesea și un loc al înstrăinării și al alterității. Motivul triumfului conjugal e unul al familiei, arivismul și parvenitismul implică – am văzut deja – familia, deriva individuală, aventura, peripeția picarescă și orgoliul depășirii mediului de viață dat se manifestă în raport cu familia. Tema e una de deosebită complexitate și în ea se ascund alte mari teme: iubirea, destinul, împlinirea sau eșecul, vina tragică și căința. Familia e o temă literară puternică, socială în esența ei, dar nu lipsită de metafizică. Ea se opune naturii și cosmosului, e o temă contingentă, constrângătoare, însă profund legată de esența umană. Nu e o temă neapărat luminoasă, a echilibrului și a armoniei. Dar e o temă foarte aproape de convulsiile vieții și de idealurile ei.

(Gh. C.)

Ilustrăm capitolul prin imagini semnificative din artele plastice.

Ion CREANGĂ

Amintiri din copilărie

AUTORUL ȘI OPERA SA

Ion Creangă s-a născut la 10 iunie 1839, în satul Humulești, județul Neamț, în familia lui Ștefan a Petrei Ciubotariul și a Smarandei Creangă. Școala primară o începe la Humulești, în 1847, o întrerupe după un an și o continuă la Broșteni (1849) și Târgu-Neamț (1853-1854). În 1854 se înscrie la școala de „catiheti” de la Fălticeni, unde apare înscris cu numele de Ion Creangă, după numele mamei sale. Între anii 1855 și 1858 urmează Seminarul de la Socola (Iași) – cursul inferior –, după care se înscrie la Facultatea de Teologie a Universității din Iași, însă nu o frecventează. Din 1864 urmează cursurile Școlii Normale Vasiliene de la „Trei Ierarhi”, al cărei director este Titu Maiorescu. Acesta îl va remarca și îl va numi institutor încă din al doilea an de studii.



Datorită conflictelor sale cu clerul, va fi suspendat din învățământ în 1872, dar reprimat în 1874. În 1875 îl cunoaște pe Eminescu, pe atunci revizor școlar, și acesta îl va introduce la „Junimea”. Ca pedagog, împreună cu alți câțiva colegi institutori alcătuiește manuale școlare pentru clasele primare. Aici apar primele sale povestiri, cu un vădit scop didactic: *Imul și cămeșa*, *Acul și barosul*, *Poveste*, *Ursul păcălit de vulpe*. Debutul său literar are loc în anul 1875, în revista „Junimii”, „Convorbiri literare”, cu povestea *Soacra cu trei nurori*. Toate celelalte povești vor fi de acum publicate, până în 1878, după lectura în cenacul, unde umorul lui Creangă era foarte gustat. În anul 1881 apar primele două părți din *Amintiri din copilărie*, a treia parte din *Amintiri...* apare în 1882, iar ultima – postum, în 1892. Creangă se stinge din viață în același an cu Eminescu, 1889, în noaptea de Anul Nou.

PREZENTAREA TEXTULUI

DE LA CULTURA POPULARĂ LA LITERATURA CULTĂ. Deși s-a format în ambianța elevată a „Junimii” și în climatul literar și artistic tutelat de Titu Maiorescu și Mihai Eminescu, Ion Creangă – spirit independent și original – și-a valorificat singur vocația de scriitor, nelăsându-se antrenat de voluptatea înșelătoare a propriului său talent.

Firea sa frustă, prospețimea autentică și unicitatea formulei sale narrative îl apropie de spiritele rafinate, de marii artiști ai cuvântului, asigurându-i un binemeritat loc în rândul clasicilor literaturii române.

Scrierile de început ale autorului *Amintirilor din copilărie* – poveștile și povestirile – au lăsat impresia că scriitorul Ion Creangă este un prozator intuitiv („autor popular”), care transfigurează, la nivelul cult al literaturii, lumea creațiilor populare. De fapt – așa cum afirma Tudor Vianu –, Ion Creangă „execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană, prin dezvoltarea organică a unei

înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depășească pe sine“.

Amintirile din copilărie – considerate pe bună dreptate un adevărat roman (Titu Maiorescu) – este opera de maturitate a lui Creangă, redactată după ce scriitorul se făcuse cunoscut cu poveștile publicate în „Convorbiri literare“. Ea este structurată în patru părți și a fost dedicată fiicei lui T. Maiorescu, Livia. Primele două părți ale romanului au apărut în 1881 (ianuarie și aprilie) în revista „Convorbiri literare“. Partea a treia apare un an mai târziu în aceeași revistă. Ultima, scrisă după șase ani (1888), va vedea lumina tiparului postum (1892) într-un volum intitulat *Scrierile lui Ion Creangă*, care reunește cele patru părți, lor adăugându-li-se și alte creații.

UNIVERSUL LUI CREANGĂ. Lumea *Amintirilor*... se conturează treptat într-un univers aparte ce se raportează la ritmul universal al vieții. Dar această lume cu ce are ea



Luis de Morales.
Fecioara cu Pruncul

specific, tradiții, obiceiuri, ritualuri, este doar „rama“, pretextul sau fundalul social în care evoluează un erou surprins în plin proces de formare. Cartea lui Creangă trăiește mai ales din puterea de generalizare a copilăriei, a unei copilării ideale și nu a celei trăite de autor.

Spațiul și timpul, cu toate că fixează acțiunea cărții într-o lume bine definită (satul moldovenesc la jumătatea secolului al XIX-lea), capătă dimensiuni universale și atemporale, atrăgându-ne atenția asupra „copilăriei copilului universal“ (G. Călinescu).

Dimensiunea epică a romanului este restrânsă, fiecare parte a *Amintirilor*... începând cu o nostalgică evocare a satului și sfârșindu-se în nota de jovialitate specifică prozei lui Creangă. Memoria afectivă a naratorului reface traseul formării lui Nică – erou de roman cu o structură bine definită – în contact cu lumea satului, cu instituțiile lui (Școala și Biserica) și cu familia. El nu este însă un „tip“, un „caracter“ ca în opera clasică: el parcurge un proces de formare, proces care îi antrenează întreaga personalitate și care sfârșește prin a i-o defini / contura.

Așa cum s-a observat deja, Nică este un copil obișnuit, care nu iese din tiparele firești ale vârstei. Școala, părinții și restricțiile impuse de respectarea tradițiilor și datinilor îl vor face să-și domolească pornirile libertății de care se bucurase în primii ani de viață. Tot acum deprinde practica obiceiurilor străbune, începe să iubească creația populară și – avându-i drept model pe părinți și oamenii satului – învață să aprecieze munca, să guste umorul, să fie optimist și harnic.

Personajele, așa cum scria G. Călinescu, nu pot fi catalogate după structura lor morală, ci „după debitul lor verbal“, căci Creangă devine cu adevărat inegalabil numai punându-și personajele să vorbească, și atunci „notația dialogului este magistrală și totdeauna fără greș“.

„UN ESEIST AL FILOLOGIEI.“ Farmecul *Amintirilor*... izvorăște nu doar din rara capacitate de evocare a vârstei fericite, ci și din extraordinara înzestrare lingvistică, ceea ce face din Creangă un scriitor artist. G. Călinescu ajunge să-l numească pe Creangă „un erudit, un eseist al filologiei“, care „are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora“.

În ciuda aparentei spontaneități a discursului auctorial, Creangă își pregătește cu minuțiozitate fraza, supunând-o unei permanente stilizări și cizelări artistice. Creangă manifestă aceeași „conștiință de artist” pe care a avut-o întreaga sa generație în frunte cu Eminescu, Caragiale și Slavici (Tudor Vianu). Nota de originalitate este dictată și de oralitatea stilului, de senzația de „zicere”, care imprimă textului o mlădiere armonioasă, o notă de spontaneitate. Raportul dintre topică și intonație, folosirea interjecțiilor și onomatopeelor sporesc nota de oralitate. Autoadresarea cu iz meditativ dă nerv narațiunii, iar împletirea limbajului obișnuit cu cel aluziv dă o notă de fină ironie.

În sfârșit, participarea afectivă a scriitorului la cele povestite și prezența sa vie în mijlocul acțiunii imprimă *Amintirilor*... intimitate și complicitate.

Povestind cu jovialitate, Creangă dă frâu liber coțcăriei, glumei și ironiei, trăsături ce definesc una dintre cele mai apreciate calități ale romanului: umorul.

Deși nu prea întinsă, opera lui Creangă și-a menținut, cum spunea T. Vianu, întreaga ei prospețime și „putere de seducție” pe care nici timpul nu le-a putut șterge, „întrucât simțim mereu îndemnul să ne apropiem din nou de ea”.

ULTIMA PLECARE DIN HUMULEȘTI (fragment din text)

„Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte, strămutat la câmp, și pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei. Și oare de ce nu m-aș fi dat dus din Humulești, nici în ruptul capului, când mereu îmi spunea mama că pentru folosul meu este aceasta? Iaca de ce nu: dragălișă Doamne, eram și eu acum holteiu, din păcate! Și Iașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălticeni, de unde, toamna târziu și mai ales prin cășlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam repezi din când în când, pășind-o așa cam pe după toacă, și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținând tot o fugă, ca telegarii. Și după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la cele copile sprințare, și până-n ziuă fiind ieșiți din sat, cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni, trecând desculți prin vad, în dreptul Baei, Moldova înghețată pe la margini, și la dus și la întors, de ne degera măduva în oase de frig! Inima însă ne era fierbinte, că ce gândeam și izbândeam. De la Neamț la Fălticeni și de la Fălticeni la Neamț era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimba vorba: o cale scurtă de două poște, de la Fălticeni la Neamț, nu se potrivește c-o întindere de șese poște, lungi și obositoare, de la Iași până la Neamț. Căci nu vă pară șagă: de la Neamț până la Iași e câtu-i de la Iași până la Neamț, nici mai mult, nici mai puțin. Și mai bine să rămâi pe loc, Ioane, chiteam în mintea mea cea proastă, decât să plângi nemângăiet și să te usuci, de dorul cui știu eu, văzând cu ochii!... Dar, vorba ceea: «Ursul nu joacă de bunăvoie». Mort-copt, trebui să fac pe placul mamei, să plec fără voință și să las ce-mi era drag!

Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mâhnire Cetatea-Neamțului de atâtea veacuri!



Otto Dix. Părinții pictorului

Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheață și la săniuș, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnele, țarinile cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri, de după cari-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereții!

Asemenea dragi-mi erau șzătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire! De piatră de-ai fi fost, și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie când auzeai uneori în puterea nopții pe Mihai scripcariul din Humulești umblând tot satul câte c-o droaie de flăcăi după dânsul și cântând:

Frunză verde de cicoare,
Astă noapte pe răcoare
Cânta o privighetoare
Cu viersul de fată mare.
Și cânta cu glas duios,
De picau frunzele jos;
Și cânta cu glas supțire
Pentru-a noastră despărțire;
Și ofta și ciripea,
Inima de ț-o rupea!

Și câte și mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură și din scripca sa răsunătoare, și câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ți părea tot anul zi de sărbătoare! Vorba unei babe: «Să dea D-zeu tot anul să fie sărbători și numai o zi de lucru, și atunci să fie praznic și nuntă».



Jean-François Millet.
Culegătoare de spice

Apoi lasă-ți, băiete, satul, cu tot farmecul frumusețelor lui, și pasă de te du în loc strein și așa depărtat, dacă te lasă pârdașnica de inimă! Și doar mă și sileam eu, într-o părere, s-o fac a înțălege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei... și să mor printre streini! că văru-mieu Ion Mogorogea, Gheorghe Trăsnea, Nică Oșoblanu și alții s-au lăsat de învățat și, despre asta, tot mănâncă pâine pe lângă părinții lor. Dar zădarnică trudă! Mama avea alte gânduri; ea îmi pregătea cu îngrijire cele trebuitoare, zicându-mi de la o vreme cu asprime:

– Ioane, cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă!... Ai să pleci unde zic eu. Și Zaharia lui Gâtlan merge cu tine. Luca Moșneagu, megieșul nostru, vă duce cu căruța cu doi cai ca niște zmei. Ia, mai bine răpezi-te până la el de vezi, gata-i de drum? Că mâne dez-dimineată, cu ajutorul lui Dumnezeu, plecați.

– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, macar să mă omori! ziceam eu, plângând cu zece rânduri de lacrimi. Mai trăiesc ei oamenii și fără popie.

– Degeaba te mai sclifosești, Ioane, răspunse mama cu nepăsare! La mine nu se trec acestea... Pare-mi-se că știi tu moarea mea... Să nu mă faci, ia acuș, să ieu culeșerul din ocnită și să te dezmiard, cât ești de mare!

Apoi cheamă pe tata și-i zice hotărâtor:

– Spune-i și d-ta băietului, omule, ce se cuvine, ca să-și ieie nădejdea și să-și caute de drum.

– Mai rămâne vorbă despre asta? zise tata posomorât. Are să urmeze cum știm noi, nu cum vrea el, că doar nu-i de capul său. Când m-ar bate numai atâta grijă, măi femeie, ce mi-ar fi? Dar eu mă lupt cu gândul cum să-i port de cheltuială, căci banii nu se culeg de la trunchiu, ca surcelele. Și la iști vreo șese, afară de dânsul, dacă rămân acasă, nu li mai trebuie nimica? Dar fiind el cel mai mare, norocul său; trebuie să căutăm a-l zburătăci, căci nu se știu zilele omului! Și poate vreodată să fie și el sprijin pentru iștialați.”

DESPĂRȚIREA DE SAT, DESPĂRȚIREA DE VÂRSTA DE AUR. Situat în fruntea ultimei părți a *Amintirilor...*, fragmentul de mai sus înfățișează disconfortul sufleteș al eroului la aflarea vestii că va trebui să plece la Iași pentru a urma cursurile seminarului de la Socola. Măhnirea provocată de hotărârea părinților e adâncită de faptul că ea vine într-un moment când legăturile lui Nică cu comunitatea sătească și familia sa se consolidaseră și, mai mult, când ruperea de cei dragi echivala cu un exil neavenit. Este cunoscut faptul că în cazul comunităților sedentare plecarea din mijlocul acestora echivalează cu un surghiun, iar fixarea într-un alt spațiu cu o nenorocire. Lumea pe care trebuie să o părăsească este pentru eroul cărții o lume fabuloasă în care realul și fantasticul se întrepătrund, în timp ce intrarea într-o lume străină echivalează cu reîntâlnirea dureroasă în timpul profan. De aceea prima secvență narativă a fragmentului tinde să sugereze încălcarea, profanarea unei legi sacre: „Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țaranul de la munte, strămutat la câmp, și pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei”. Din punct de vedere stilistic și al expresivității artistice, chiar din acest început de fragment observăm, la nivelul frazei, modificarea topicii care constă în plasarea subordonatelor înaintea propoziției principale.



Stefan Luchian. Lăutul

Revenind la text, să mai precizăm că percepția catastrofică a rușinii de Humuleștiul natal este și de natură subiectivă. Eroul se simte legat cu mii de fire de comunitatea sătească și de aceea încearcă să se explice aducând argumente vii care fac aproape imposibilă ruptura: „...eram și eu acum holteiu (...). Dragu-mi era satul (...). Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie (...) dragi-mi erau șăzătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat...” Dragi îi erau, desigur, împrejurimile satului, prundurile nisipoase ale râurilor și pâraielor, dumbrăvile și luncile unduioase unde hoinărea cu prietenii săi. O măhnire la fel de mare i-o provoacă ideea depărtării mari a Iașiului față de locul nașterii sale. Acest lucru îi dă de înțeles eroului că nu se va mai putea furișa spre casă ca atunci când revenea de la Fălticeni trecând cu repeziciune apa înghețată a râului Moldova. Despărțirea nu reprezintă doar distanța care desparte Humuleștiul de Iași, ci ruperea, cum spuneam, de raiul copilăriei, de lumea fabuloasă, veselă și fără griji a spațiului natal.

Ca și celelalte părți ale *Amintirilor...*, partea a IV-a, care debutează, cum știm, cu fragmentul de mai sus, cuprinde și ea o evocare a spațiului natal, procedeu compozițional

MARI TEME LITERARE

de menținere a echilibrului între universul fascinant al copilăriei și spațiul concret (comunitatea căreia îi aparține). Ea permite, cum este și firesc, rememorarea vârstei fericite, întoarcerea spre trecut – reprezentând, cum spunea cineva, o cale de acces spre acest univers minunat. Deși este foarte concentrată, această evocare nostalgică deconspiră dimensiunea fabuloasă pe care o are satul în conștiința eroului. El pare a fi în centrul lumii, loc ce nu poate fi părăsit cu nici un chip.

În planul discursului narativ, observăm că tonul narațiunii capătă valențe melancolice, iar fluenta, cursivitatea epică se ivesc din spontaneitatea și armonia limbajului presărat cu expresii populare, regionalisme și chiar „ziceri” tradiționale. Ele imprimă textului o mlădiere caldă, o forță de sugestie și de captare a atenției rar întâlnită.

TEME DE LUCRU

- Care este raportul autor – narator – erou și care sunt principalele planuri pe care se desfășoară relația autobiografică cu opera de ficțiune?
- Ce reprezintă începutul fiecărui capitol (care cuprinde concentrate descrieri ale satului) în economia romanului?
- Fragmentul citat cuprinde pasaje descriptive și pasaje narative. Delimitați-le și explicați rolul lor.
- Explicați efectul pe care l-a avut asupra lui Nică vestea că va trebui să părăsească satul natal.
- Care este sensul frazei „Căci nu vă pară șagă: de la Neamț până la Iași e câtui de la Iași până la Neamț, nici mai mult, nici mai puțin”? (I. P.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Ion Creangă*, E.P.L., București, 1964; Streinu, Vladimir – *Clasicii noștri*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966.

Ioan Slavici

Mara

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Șiria, lângă Arad. Ca student, urmează dreptul și științele la Budapesta și Viena. Președinte al Societății Studenților Români „România Jună” din Viena, îl va cunoaște pe Mihai Eminescu, de care va rămâne legat pe viață printr-o sinceră prietenie.

Debutul are loc în 1871 cu o comedie, *Fata de birău*, apărută în revista „Convorbiri literare”, însă volumul *Novele din popor* apărut în 1881 va consfinți talentul de prozator al lui Slavici. Între anii 1872 și 1881 este coleg de redacție la ziarul „Timpul” cu Eminescu și Caragiale. În 1882 este ales membru corespondent al Academiei, secția istorică.

În 1884 se stabilește la Sibiu și întemeiază ziarul „Tribuna”, sprijinind tinerele talente, printre care se numără poetul George Coșbuc.



Reîntors în București după 1890, își va lega numele de editarea revistei „Vatra”, împreună cu Caragiale și Coșbuc. Tematica celor șase volume de nuvele publicate după 1900 este diversă. Nuvelistica sa este remarcabilă. Amintim titlurile: *Popa Tanda*, *Scormon*, *Gara satului*, *Budulea Taichii*, *Moara cu noroc*, *Comoara*, *Pădureanca*.

Romanul *Mara*, apărut în 1894 în revista „Vatra” (föileton) și abia în 1906 în volum, îl desemnează pe Slavici drept un deschizător de drumuri în conturarea unor personaje ample, în modul realist al zugrăvirii unui mediu distinct, târgul transilvănean, ca și în așezarea temeliiilor analizei psihologice. Este autor și al altor romane: *Din două lumi*, *Cel din urmă armaș*, *Din bătrâni*, și de asemenea un scriitor preocupat de genul memorialistic, din care consemnăm *Închisorile mele*, *Amintiri*, *Lumea prin care am trecut*.

Moartea survine în 1925, în ziua de 17 august, la Crucea de Jos, Panciu, și este înmormântat în aceeași localitate, la Schitul Brazi.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ȘI TRĂSĂTURILE CĂRȚII. Considerat nereușit la apariția în primele 24 de numere ale revistei „Vatra” (1894) și elogiât de Nicolae Iorga la publicarea în volum (1906), romanul *Mara* va fi redescoperit de G. Călinescu și va deveni apoi obiectul unor exegeze interesante, nuanțând imaginea oarecum convențională a scriitorului din pleiada „clasică”, supus, de multe ori, unei analize parțiale.

Geneza operei este legată de anii petrecuți de autor din nou în Transilvania, în redacția „Tribunei”, când reîntâlnește „lumea prin care a trecut”, unde a cunoscut oameni „stăpâniți de gândul că e bine să fii om în lumea asta” și a aflat că mai presus de toate e legea firii omenești.

Într-o epocă de stilizări și de falsificări, Slavici oferă primul model de obiectivitate epică într-un roman realist social care zugrăvește existența târgului ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *Mara* conține și o poveste de dragoste, analizând profund, subtil itinerarul sinuos, tulbure și imprevizibil al unor evoluții sufletești, fără forme galante sau confesiuni exaltate ale sentimentului. Dimensiunea morală a cărții – elogiul armoniei și al echilibrului interior, ispășirea păcatului prin suferință și chiar moarte – nu este „exterioră”, didacticistă, ea se înscrie într-un „realism etic” (Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*). În aceeași măsură, este și un roman al familiei.

ACȚIUNEA ȘI PERSONAJELE. Acțiunea începe cu o succintă reflecție asupra calităților și destinului Marei, precupeață din Radna: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc”. Stăruitoare, pricepută, agonisește avere din arenda podului peste Mureș și din negustoria de tot felul, strânge bani în „trei ciorapi”, pentru casă, pentru Persida și pentru Trică, într-o continuă confruntare a sentimentului matern cu zgârcenia. Treptat, atenția autorului se concentrează asupra Persidei, intriga se conturează în jurul unor interdicții sociale, etnice și religioase, care condiționează iubirea ei pentru Hubărnaș (Nașl), fiul bogatului măcelar neamț Hubăr. Părinții sunt neînduplecați, de aceea tinerii se întâlnesc pe ascuns, se căsătoresc în taină și străbat un drum plin de suferințe până când vor căpăta acordul familiei și al obștii. Nașl se schimbă, devine leneș, risipitor, brutal, iar Persida, fata delicată, de o frumusețe rară, seamănă din ce în ce mai mult cu mama ei.



Mantegna.
Stănta Familie

Nașterea copilului îi face fericiți pe bunici, pune capăt rătăcirii proaspătului tată, însă „*pacea și liniștea*” se instalează doar când se va împlini și ultimul act al sorții: uciderea lui Hubăr de către Bandi, fiul nerecunoscut și înjosit.

Într-o umanitate dominată de patimi, de slăbiciuni, în care se simte „pulsăția vieții”, Slavici anticipându-l pe Rebreanu, unii eroi intră în scenă „definiți”, trăsăturile lor caracteristice, dezvăluite în primele pagini, nu variază, sunt numai confirmate, în acest sens Mara este considerată „un caracter”, iar Persida, surprinsă în evoluție, „un destin”. Chip memorabil, forță dominatoare, Mara luptă pentru confirmarea valorii, a demnității ei: adună



Archipenko.
Femeie
pieptănându-se

avere și se zbate ca Persida să ajungă preoteasă, iar Trică – staroste al cojocarilor. Harnică, voluntară, chibzuită, ia viața așa cum este și obține ceea ce în concepția autorului înseamnă mulțumire sufletească. Asemănând-o „arborelui vieții”, Magdalena Popescu reliefează firescul, organicitatea, complexitatea personajului, în structurarea căruia „proporția... de zgârcenie și de afecțiune maternă e făcută cu o artă desăvârșită” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Dacă Mara se manifestă, mai ales, ca o „voință”, Persida, una dintre remarcabilele figuri feminine din literatura noastră, este, în primul rând, o „conștiință” care înțelege, analizează, apreciază. Supusă unui proces de metamorfoză sufletească, generată de experiența răscolitoare a iubirii, eroina trăiește impulsul inițial ca slăbiciune, ca nebulie, sentimentul se cristalizează apoi în plan afectiv, rațional și moral. Cu luciditate, devotament, suferință și dragoste, ea învinge patimile trecătoare și își împlinește datoria. Dintre celelalte personaje, mai individualizat este Trică, cinstit, generos și demn în toate circumstanțele maturizării sale. Preferința autorului pentru portretul moral este evidentă, personajele fiind caracterizate din perspectivă interioară, de „natură psihologică”, și exterioară, de „natură etică”, după cum remarcă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I.

REALISMUL MONOGRAFIC ȘI PSIHOLOGIC. Tipologia construcției aparține romanului realist obiectiv, în care naratorul, distinct de personaj, se află în ipostaza de martor, epicul este organizat cronologic, iar problematica socială determină caracterul monografic, concretizat în tablouri sau scene antologice: iarmarocul de toamnă de la Arad, elogiu al muncii, al materiei; sărbătoarea culesului viilor; scena „*tăieturii de măiestru*”, obligatorie în breasla măcelarilor, un gest de muncă sacralizat. Conflictul însă, esențial intra-individual, prilejuiește autorului, fin analist, realizarea primelor pagini de realism psihologic din literatura română.

„Cel mai bun roman al nostru înainte de *Ion*” (Șerban Cioculescu, *Curs de istoria literaturii române moderne*), „Mara (...) apare ca un pas mare în istoria genului (...), aproape o capodoperă” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

DRAGOSTE MATERNĂ (fragment din roman)

„Sunt săraci, sărăcuții, că n-au tată; e săracă și ea, c-a rămas văduvă cu doi copii; cui, Doamne, ar putea să-i lase când se duce la târg? Cum ar putea dânsa să stea de dimineață până seara fără ca să-i vadă? Cum, când e atât de bine să-i vezi!?”

Umblă Mara prin lume, aleargă sprintenă, se târguiește și se ceartă cu oamenii, se mai ia și de cap câteodată, plânge și se plânge c-a rămas văduvă, și-apoi se uită împregiur să-și vadă copiii și iar râde.

«Tot n-are nimeni copii ca mine!» își zice ea, și nimeni nu poate s-o știe asta mai bine decât dânsa, care toată ziua vede mereu copii și oameni și nu poate să vadă ființă omenească fără ca s-o pună alături de copiii ei. Mult sunt sănătoși și rumeni, voinici și plini de viață, deștepți și frumoși; răi sunt, mare minune, și e lucru știut că oamenii de dai Doamne numai din copii răi se fac.

Mai sunt și zdrențăroși, și desculți, și nepeptănați, și nespălați, și obraznici, sărăcuții mamei; dar tot cam așa e și mama lor ea însăși; cum altfel ar putea să fie o văduvă săracă? Cum ar putea să fie copiii săraci, care își petrec viața în târg, printre picioarele oamenilor? Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce. La stânga e coșul cu pește, iar la dreapta clocotește apa fierbinte pentru «vornoviști», pentru care rade din când în când hreanul de pe masă. Copiii aleargă și își caută treabă, vin când sunt flămânzi și iar se duc după ce s-au săturat, mai se joacă voioși, mai se bat, fie între dânsii, fie cu alții, și ziua trece pe nesimțite.



Picasso. Maternitate

Serile, Mara, de cele mai multe ori, mănâncă ea singură, deoarece copiii, obosiți, adorm în vreme ce ea gătește mâncarea. Mănâncă însă mama și pentru ea, și pentru copii. Păcat ar fi să rămâie ceva pe mâne.

Apoi, după ce a mai băut și o ulcică de apă bună, ea scoate săculețul ca să facă socoteala. Niciodată însă ea n-o face numai pentru ziua trecută, ci pentru toată viața. Scăzând dobânda din capete, ea pune la o parte banii pentru ziua de mâne, se duce la căpătâiul patului și aduce cei trei ciorapi: unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică. Nu e chip să treacă zi fără ca ea să pună fie și măcar numai câte un creișar în fiecare zi în cei trei ciorapi; mai bucuroși se împrumută pentru ziua de mâne. Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă.

Nu doară că i-ar fi greu de ceva: când simte greul vieții, Mara nu plânge, ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri. Ea își dă însă seamă cât a avut când a rămas văduvă, cât are acum și cât o să aibă odată. Și chiar Mara să fii, te moi când simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineața până seara și să știi că n-o faci degeaba (...).“

ARTA DESCRIERII (fragment din roman)

„Mare lucru târgul de toamnă de la Arad!

Timp de câteva săptămâni drumurile de țară toate sunt pline de care încărcate, care aduc bogățiile din șapte ținuturi, ca să le desfășoare prin piețele și prin ulițele Aradului și pe câmpia de dimprejurul lui, unde s-adună care cu poame de pe Crișuri și din valea Murășului, cu lemnărie din munții Abrudului și cu bucate de pe câmpia mănoasă, se-nșiră butoaiele cu vin din podgorie ori cu rachiu de pe Murăș și se îngrămădesc turme de oi venite din Ardeal, ciurde de porci aduși de pe lunci, herghelii de cai crescuți pe poienele munților și cirezi de vite mânate de jelepări umblați prin lume.

Ce mulțime de oameni și ce amestecătură de tipuri, și de porturi, și de limbi! E, parcă aici e mijlocul pământului, unde se întâlnesc toate neamurile. Pe-nserate s-aprind împregiurul orașului mii de focuri, la care stau de vorbă ori își petrec cântând aici români, colo unguri, mai departe șvabi ori sârbi, iar printre aceștia slovaci, ba până chiar și bulgari.“

TEME DE LUCRU

- Pornind de la primul citat prezentat, încercați să stabiliți limitele dintre dragostea maternă și cea pentru bani prezente în comportamentul Marei. Aduceți în sprijinul afirmațiilor dvs. și alte argumente din roman.
- Pornind de la al doilea citat propus, încercați să demonstrați că Slavici, apreciat îndeobște ca autor de narațiuni dense, dovedește un extraordinar talent descriptiv. Descoperiți în roman și alte pasaje semnificative (de exemplu imaginea viilor în vremea culesului).
- Titlul romanului se justifică? Nu considerați că mai interesant decât romanul Marei este cel al Persidei? Ce vă sugerează finalul? Este un final închis sau deschis?
- În ce măsură descrierea Marei aparține principiilor prozei realiste sau clasice? Poate fi Mara considerată un personaj tipologic? (M. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1980; Popescu, Magdalena – *Slavici*, Ed. Cartea Românească, București, 1977.

Duiliu ZAMFIRESCU

Viața la țară

AUTORUL ȘI OPERA SA

Descendent al câtorva generații cu tradiție în cultură, viitorul poet, prozator și publicist s-a născut în Plăinești, județul Vrancea, în 30 octombrie 1858, și a murit la Agapia în 3 iunie 1922. Își ia licența în drept în 1880, profesează un timp ca procuror și avocat, iar din 1887 începe o carieră diplomatică – la Roma, Atena, Bruxelles – ce va dura douăzeci de ani. Adevăratul debut, cu poema romantică *Levante și Calavryta*, este adăpostit de revista „Literatorul”, în 1880. În 1883, Duiliu Zamfirescu publică primul său volum, *Fără titlu. Poeme și nuvele*, urmat de romanul *În fața vieții* (1884). În perioada activității diplomatice la ambasada din Roma, perioadă foarte fecundă din punct de vedere literar, poetul publică volumele de versuri *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgâne* (1897), *Poezii nouă* (1899), și prozele *Novele* (1888) și *Novele romane* (1896). Acum îi apar și cele mai bune romane din *Ciclul Comăneștenilor*: *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, ciclul fiind întregit de *Îndreptări* și *Anna*. Poetul debutează sub semnul romantismului, pentru a evolua apoi spre parnasianism și neoclasicism; nuvelistul ne dezvăluie o observație realistă și o capacitate remarcabilă a introspecției; romancierul ne dă primul roman ciclic din literatura noastră, fiind unul dintre fondatorii genului.



PREZENTAREA TEXTULUI

LINIILE CICLULUI ROMANESC. *Ciclul Comăneștenilor* cuprinde romanele *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Îndreptări* și *Anna sau ceea ce nu se poate*, a căror elaborare și publicare se întinde pe aproape douăzeci de ani (între anii 1893 și 1910). *Viața la țară* a fost scris în 1893 la Bruxelles și publicat în 1894 și 1895 în „Convorbiri literare”, dar abia în 1898 avea să apară în volum.

Autorul susținea ideea că boierimea veche, păstrătoare a virtuților neamului, are și trebuie să aibă un rol hotărâtor în viața țării, mai ales în acel moment al ascensiunii unor elemente lipsite de orice scrupule, străine pământului, fără nici o legătură cu poporul, recrutate îndeosebi din rândul arendașimii. Când intenția demonstrativă e uitată, pagina răspunde într-adevăr dorinței autorului de a crea „iluzia intensivă” a vieții.

CONFLICTUL ȘI PERSONAJELE PRINCIPALE. Încă din primele pagini, episoade sugestive conturează în linii antinomice conflictul și personajele. Amănuntul semnificativ, „tabloul” de viață caracterizant, limbajul se detașează ca resurse principale de lucru ale prozatorului. Casele boierului Dinu Murguleț de la Ciulniței sunt „bătrânești și sănătoase, cum nu se mai întâlnesc astăzi pe la moșiile boierești”, curtea „trăiește liniștită și bogată”, „populată și bogată”, cu cârduri de găște, curci, claponi, cu argați și cirezi și berze „ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul”. Epitetul amplifică, așadar, lumina idilică se revarsă nestingherită, ca să accentueze contrastul cu „bă-dă-ra-ni” care se înființează în vizită. Boierul cel „fodul” nu se arată încântat deloc, își trage cizmele „strângând din ochi și blestemând”, sărută mâna coanei Profira, mama lui Tănase Scatiu,

„cam din fugă“, deși coana Sofița, boieroaica, e mai prevenitoare. Scena crizei pe care o face coana Profira de îndată după sosire, de fapt un fel de test psihologic, are hazul ei: meremetisită, în timp ce le reproșează vecinilor că sunt „fodui“, că nu „lovesc pe la dumneaer“, își revine și începe „o lungă șiretenie de vorbă“ despre boala ei. Vizitatorii ar vrea s-o vadă pe fată, Tincuța, care își ascunde cu greu oroarea, în sfârșit „obiectivul“ e îndreptat spre „peșitor“, care „scoase o pană de găscă din buzunar, mătură o enormă țigaretă de chihlimbar cu care fuma, puse pana murdară pe farfuriușă, iar țigaretă în toc și se sculară să plece“. Conu Dinu Murguleț dă cu ochii de pana de găscă lăsată de tânărul Scatiu și „face explozie“: „– Deschideți ușile, să iasă mirosul de mitocani! (...) Eu să-mi dau fata la asemenea moșici?... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu mințile! Bă-dă-rani!“

SCENE DIN VIAȚA DE LA ȚARĂ. Intervin apoi episoade ilustrative, scene din viața la țară, arareori o privire fugară în psihologia personajelor. Conflictul, schițat, între civilitatea vechii boierimi și grosolănia ciocoimii va fi îngroșat pe măsură ce intră în scenă



Bazille. Reuniune de familie

personaje. Fiecare capitol îndreaptă atenția cititorului spre un anume grup de personaje, după ce scriitorul le-a tratat mai cu grijă în capitole speciale, ba chiar se trece de la un tablou la altul în funcție de vârstă. Conu Dinu, coana Diamandula, sora lui, Matei Damian, fiul coanei Diamandula, Sașa, apoi Mihai și Tincuța prilejuiesc perspective diverse asupra vieții la țară. Mișcarea epică următoare e a evocării cuplurilor antagonice sau sentimentale, pentru ca în final țesătura situațiilor dintre personaje să se complice o dată cu definirea atitudinii față de o anume realitate socială.

Dinu Murguleț e împăcat cu starea de lucruri de pe moșie și crede că un oarecare văcar e mai fericit decât Matei Damian, boierul întors de prin străinătăți după o ședere de șapte ani. Fiul doamnei Diamandula, trecut și prin pericolul unei epidemii de holeră în Italia, admiră aceste „naturi statornice“, „puterea de statornicie a acelor naturi simple, vesele, ce trăiau numai din devotament, lipsite de pământul ce le văzuse născându-se“. Sașa administrează moșia de la Comănești cu pricepere fără egal, ținând locul părinților săi decedați, de aceea frații i se adresează cu „maman“ și o ascultă fără crâcnire. Copiii (Mihai, Victoria, Mary) calcă totuși interdicții, cum ar fi cea a lui Miss Sharp – „not eat mamligutz!“ Întâlnirea Sașei cu Matei Damian produce neliniști sufletești, repede cenzurate, în așteptarea confesiunilor târzii ale bărbatului. „Rar mai avea vreme să viseze“, deși trăia „dorul de lume caldă, senină“, „setea de ideal“. „Măreața cruzime a legilor naturei“ o răpește pe coana Diamandula, care trăise până la venirea fiului numai din dragoste pentru el, „prin puterea unei dorințe“. Tânărul boier își vizitează moșia și o găsește într-o stare jalnică, ia sfaturi de la Sașa, face proiecte de redresare a situației, de modernizare a muncii câmpului, dar în afara unor schimbări datorate autorității sale totul rămâne la stadiul de proiect. Doarme chiar la arie într-o noapte, prilej să cunoască îndeaproape un om fascinant, pe baciul Micu, cititor în tainele stelare ale nopții. Totuși, „firea indiferentă“ îl face să nu pătrundă dincolo de anume aparențe. Mai lucidă e Sașa când îi expune cauzele dificultății muncii cu țăranii: „Cauzele sunt foarte multe. Mai întâi, modul cum a fost tratat țăranul

până acum: toți din toate părțile l-au mâncat și l-au înșelat cât au putut. Arendașul, fie grec, fie bulgar, fie român, e același peste tot...” Tincuța, fiica lui Dinu Murguleț, simte ceva deosebit pentru Mihai, fratele Sașei, și, când băiatul trebuie să plece la Paris, se duce pe ascuns la întâlnire. Plimbarea cu barca pe balta dintre Ciulniței și Comănești va rămâne de-a pururi una dintre cele mai frumoase amintiri ale ei, refugiul sensibil în fața brutalităților care se vor îngrămădi asupra-i în ultimii ani. Altfel evoluează lucrurile în celălalt cuplu. Dragostea târzie, profundă, verificată (chiar conu Dinu o învață pe Sașa să meargă un timp la Paris ca să-l verifice pe Matei, nu cumva acesta să dea curs numai dorinței coanei Diamandula de a se căsători cu ea), sfârșește cu o căsătorie așteptată de toată lumea.



Portretul lui Proculus
și al soției sale.
Pictură pompeiană

DE LA MALEFICUL TĂNASE SCATIU LA PASTELUL DIN NATURĂ. Atmosfera se întunecă deîndată ce apare Tănase Scatiu. Trăsura lui elegantă ar fi presupus un rafinament dacă nu l-ar fi trădat slujbașul din coada trăsorii: „Un țărănoi, încălțat cu ciubote, în spinare cu un palton de-a stăpănu-său, ros și ieșit de soare, iar în cap cu o pălărie înaltă ce-i venea până peste urechi...” În contrast cu boierul cel bătrân și venerat, Tănase are niște „șiraguri de case de nuiete lipite cu lut; șandramale de scânduri (...), în fine, tot felul de acarete, făcute în pripă și pe ieftin”. Era nepotul unui vâtaf care slujise la curtea de la Ciulniței și avea de gând „să pună mâna pe bani și pe fată”, ba chiar și pe o moșie. O împrejurare anume îl îndatorase pe Dinu Murguleț, dar Matei, aflând de planurile lui Scatiu de a se căsători cu Tincuța, îl ajută pe unchiul său să iasă din încurcătură. Incult, brutal, rapace, cu o sete nestăpânită de parvenire, sfidător și vulgar, ambițios, necruțător, Tănase Scatiu intră în conflict cu țăranii, cărora vrea să le smulgă o parte din pământ. De altfel, Dinu Murguleț chiar afirmă că „trăiește rău cu țăranii” din cauza lăcomiei. Când se prezintă magistrații pentru a judeca la fața locului neînțelegerile, aranjează în așa fel cu primarul și Chiru, cârciumarul, încât să tragă la el, bineînțeles cu scopul de a-i cumpăra. Țăranii, în frunte cu Lefter, se opun categoric ideii de judecare cu ciocoiul fiindcă știu că li se va face nedreptate („corb la corb nu-și scoate ochii”). „Umbli să ne furi pământul, tâlharule!”, îi strigă Lefter, iar bătrânul Stoica avertizează: „...judecata să nu calce pe la noi, că nu e bine!” Pe câmp, la măsurători, țăranii îi iau la rost pe magistrați că au tras la ciocoi, iar pe Tănase Scatiu îl alungă cu pietre, ceea ce va determina „punerea lor în chinuri” la intervenția autorităților și cu contribuția directă a lui Tănase Scatiu. Matei Damian și Dinu Murguleț, alertați, rămân înmărmuriți de atâta bestialitate și dau dispoziții să fie eliberați. O eliberare va avea loc în finalul celui alt roman, când țăranii îi vor da libertate lui Dinu Murguleț, sechestrat de ginere. „Scena dezgustătoare” a torturii vârtejului e una dintre cele mai întunecate pagini ale romanului: „Fiecare om era legat de brațe și lipit cu spatele de trunchiul copacului. Un domn numai în cămașă, cu niște mustăți teribile, cu un chip buhav de beție, trecea un restei de corn între funie și copac și începea să se învârtască. Pieptul și brațul nenorocitului chinuit pocneau. El urla de durere, pe când călăul său înjura ca un surugiu cerându-i să mărturisească adevărul”.

Nici întâmplările acestea, nici altele, mai mărunte, dar alarmante n-au avut darul să trezească suspiciunea. Lumina revine, Matei și Sașa se plimbă cu sania „pe pârtia sclipitoare de zăpadă”, ca într-un pastel de Alecsandri: „Totul părea așezat pentru o lungă

viață, calmă, limpede, căreia natura lor puțin expansivă îi dau o ușoară umbră de ideal". Negreșit, *Viața la țară* este și un roman al intimității și al tihnei familiale. Pe bună dreptate observa G. Călinescu: „Latura cea mai originală a romanelor lui Duiliu Zamfirescu este intenția de a nota intimitatea dintre suflete fine, clipele de extaz erotic" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).



Mane Katz. Cuplul

MENTALITĂȚI ÎN CONFLICT (fragment din roman)

„Într-o zi de vară, pe la vremea odihnei, conu Dinu fu sculat din somn de sunetul clopotelor unor poștalioni ce intrau în curte cu strigăte și saltanat. Atât el cât și nevastă-sa Sofița săriră din paturile lor de cit și se uitară pe fereastră.

– Iii!... e greu de noi! Tănase Scatiu, cu maică-sa!... exclamă boier Dinu.

– Da nu-i mai zice așa, omule, că te-a auzi a fată... Ia-ți mai bine surtucul și ieși-le înainte.

Coana Sofița trecu repede în odaia de alături, să se mai directice la cap, iar boier Dinu își trase în fugă cizmele (strângând din ochi și blestemând), își luă haina în spinare și ieși să-și întâmpine musafirii.

– Salutare, nene Dinule, zise noul-venit, scuturând pe bătrân de mână. Iacătă, am venit cu mama.

– Sărut mâna, coană Prohiro; bre, anul ăsta fac grâu mult, zise Murguleț, sărutându-i mâna cam din fugă.

– Sărut ochii, mamă; da ce se potrivește, ești fodul, coane Dinule! Uite, zău, maică, zise ea lui fiu-său, parcă văd pe căminarul Tasache Murgu; uite, leit-poleit cum e conu Dinu; nalt, uscățiv la chip, așa smead ca dumnealui și fodul... Lasă, zău, coane Dinule, că sunteți fodui... auzi, de atâția mari de ani vecini cu moșiile și să nu lovești dumneata o dată pe la mine!...

– Uite, zău, coană Prohiro, ai dreptate: da nu știu cum s-a făcut...

Vorbind astfel, bătrâna îngâlbenea, începea să înghită în sec, se foia fără rost, până ce căzu pe o bancă din cerdac.

– Aoleu, coane Dinule, zise ea repede, făcându-și vânt cu mâna, îmi vine rău...

– Puțin coneac, strigă fiu-său, ori apă de Vals, repede, să ne dea ceva...

Murguleț se repezi fuga la cămară și se întoarse numaidecât cu o sticlă de coniac, pe care o vărsă mai toată pe capul coanei Profire, pe când fiu-său o munea pe la tâmple, să-și vie în fire.

În vremea asta se arătă și Sofița Murguleț.

Ea dete pe bărbați la o parte, sărută mâna bătrânei, o mai strânse de un deget, o mai meremetisi, ce-i făcu, că-și veni baba în simțiri.

– Doamne, coană Profirișo, cum stai dumneata afară, soro!... Ia să intrăm înăuntru, că pe năbușala asta te bolnăvești din senin, zău.

Și, ținând pe babă de subsuori, trecură într-o odaie răcoroasă, mare, în care bătrâna păru a se înzdrăveni ca prin farmec.

Sofia Murguleț se îngrijea de babă cu un interes nespus. O puse să-și istorisească patima de la descălicătoare, îi dete cafea cu lămâie, pică oțet pe un

cărbune sub nasul ei, iar, pe de altă parte, porunci să aducă tânărului dulceață, cafea, tutun, cu tot dichisul cuvenit.

– Ia spune-ne, coană Profirișo, cum îți vine? ...

Aci, începu bătrâna o lungă șiretenie de vorbă:

– Uite, maică, îmi vine așa un nixis pe la stomah, și parcă numa ia așa mă zgâlțâie de chiept, și să te ții numai goană la cap, și apoi parcă-mi bate două zbanțuri în tâmple, de mă prăpădesc, maică! ...

– Și nu iai nimic dumneata pentru asta?

– Da câte n-am făcut! N-a cheltuit ghetu băiat o grămadă de bani!... Ba palianuri, ba consulturi, ba doftoru Draci, ba acu cică să iau apă de Vacs...

– De Vals, mamă, o îndreptă fiu-său.

Pe când ei vorbeau astfel, ușa se deschise de la un iatac din fund, și de sub perdelele albe de țară se ivi un chip rotund de fată, care, dând de obrazurile nouă ale musafirilor, se făcu stacojiu.

– Mămucă dragă... avu ea aerul de a începe.

Dar din mijlocul odăii, se opri în loc, făcu o plecăciune, după toate regulile ceremonialului de la pension, și dete năvală să iasă pe cealaltă ușe. Coana Sofița o opri.

– Tinco! Da nu saluți lumea? Unde te duci?

Fata se opri din nou, nehotărâtă. Obrazul mame-si luase expresia obișnuită de nemulțumire și descurajare, când i se întâmpla câteodată să se supere, iar conu Dinu se rușinase cu desăvârșire de stângăcia ei.

– Sărută mâna coanei Profirișe, zise mamă-sa.

Un moment, cât mai trecu până să se hotărască fata, coana Profira își înfipse privirile în ochii ei cu toată răutatea lor bătrânească. Fata auzise vorbindu-se în casă de neamul îmbogățit al Scatieștilor ca de niște mojici renumiți, ieșiți dintr-un vechi vataf al tatălui lui conu Dinu Murguleț, și a-i vedea în casa lor i se părea o adevărată enormitate. Dar în cele din urmă, se duse să sărute mâna coanei Profire. Bătrâna o sărută pe obraz, uitându-se la ea lung și scuturându-și valurile de carne de pe trup de pofta râsului.

– Ptiu, să nu fie de deochi! că frumoasă mai ești!

Fata se duse după aceea la fiul bătrânei și-i întinse mâna cu aceeași reverență; el îi răspunse tare și sigur de sine:

– Salut!

Apoi, fericită că-și isprăvisse complimentele, se retrase în dosul scaunului lui tată-său, și, după un minut, o șterse.

Coana Profira începu iarăși a râde:

– Cresc, bată-le norocul, ca din apă... Acuma numai bărbat îi lipsește...

Conu Dinu Murguleț își ciugulea unghiile de la o mână, neîndrăznind să privească în fața bătrânei. În fond, îl supăra vorba coanei Profire, fiindcă înțelegea unde vrea s-o aducă. Dar nevastă-sa, cu sensul practic al femeilor, da din cap cu înțelesuri.

– Răul e, zise ea, că nu facem grâu destul.



Ambrogio
Lorenzetti. Fecioara
Maria alăptând

– Ia lasă, coană Sofișo, răspunse bătrâna, conu Dinu să trăiască! De atâția mari de ani de când are moșia de la Eforie pe nimic, bez moșia dumisale părintească, mărita până acum șapte fete!

Pe conu Dinu nimic nu-l supăra mai rău decât să-i fi zis că are moșia de la Eforie pe nimic. Își mușcă din unghii mai adânc și tăcu.

– Așa e, îngână coana Sofișo, dar avem greutăți: fata la pension, nepotu-meu în străinătate...

– Aracan de mine, maică, da tot învață? Ce-a mai ieșit și moda asta cu învățătura până la adânci bătrânețe!... Uite, eu pe Tănase al meu l-am pus la treabă de mic copil, și, slavă lui Dumnezeu, băiatul a ieșit bun, treaba-treabă, plimbarea-plimbare. Acu să-i găsec o nevastă cumsecade și m-am liniștit. Anu ăsta trebuie să-l însor, că mi-e c-oi închide ochii fără s-apuc să-mi văd nepoții... Ce zici, coane Dinule? ...

Conu Dinu dete din cap, parcă ar fi zis că așa e, dar că asta nu-i treaba lui.

După ce-și isprăviră cafeaua, Tănase Scatiu scoase o pană de găscă din buzunar, mătură o enormă țigaretă de chihlimbar cu care fuma, puse pana murdară pe farfuriușă, iar țigaretă în toc, și se sculară să plece.

Coana Profira dori să vază pe Tince la plecare, dar fata nu se găsi nicăierea. Cam înfiptă, bătrâna sărută pe conu Dinu pe frunte, zicându-i:

– Așa sunt fetele, marfă scumpă. Ce zici, vecine, ne-ncuscrim?

– Drum bun, coană Profiro. Ia să ridice coșul de la trăsură! Vătașe Taftă, pune mâna, să nu se dea vizitiul jos.

În sfârșit, plecară.

În urma lor, coana Sofișo umbla domol în jurul bărbatu-său, și, cu sfioasă supunere, căuta să-i ghicească gândurile. Dânsul își răsuci o țigară, fără a zice nimic, și intră s-o aprindă. Fumul din salon îl luă de cap.

– Ah! Zi, te rog, să deschidă geamurile.

Nevastă-sa stete un moment la îndoială.

– Au să intre toate muștele, omule.

Murguleș se îndreptă spre masă, să găsească chibriturile, și dete cu ochii de pana de găscă lăsată de tânărul Scatiu.

– Deschideți ușile, să iasă mirosul de mitocani! Ia poftim de vezi, zise el, făcând explozie, cu brațele încrucișate înaintea penei, cine-mi cere fata! Eu să-mi dau fata la asemenea mojici? ... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu mințile! Bă-dă-rani!”

TEME DE LUCRU

- În fragmentul de mai sus asistăm la confruntarea dintre două mentalități. Caracterizați-le, referindu-vă la intenția programatică a autorului de a crea un roman al vieții sociale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.
- Prin intermediul limbajului și gesturilor, autorul sugerează distanța enormă între viața celor două familii. Analizați aceste două aspecte referindu-vă la psihologia personajelor.
- „Deschideți ușile, să iasă mirosul de mitocani!” strigă boierul Dinu Murguleș. Destinul familiei pare pecetluit încă din acest moment de agresivitatea bădăraniei, dar și de fătarnicia protagoniștilor. Argumentați această afirmație. Extindeți considerația și la alte scene colective din familie sau alte împrejurări, unde se reafirmă această situație a personajelor.

- Limbajul personajelor, uneori dur, sugerează tensiunea psihică determinată de diverse nemulțumiri, care, în final, vor izbucni. S-ar părea că nu este loc pentru tandrețe. Analizați fragmentul, având în vedere și aceste aspecte. (O. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Micu, Dumitru – *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I, Ed. Iriana, București, 1995.

Hortensia PAPADAT-BENGESCU

Concert din muzică de Bach

AUTOAREA ȘI OPERA SA

La 8 decembrie 1876, în târgul Ivești (județul Galați), se naște Hortensia Bengescu, singurul copil al Zoiei Ștefănescu și al ofițerului Dimitrie Bengescu. Părinții se vor căsători la doi ani după nașterea fetei. La 5 ani viitoarea prozatoare scrie – aflăm din *Autobiografie* – „o compoziție asupra celor patru anotimpuri, care ocupa patru linii de caiet”. Probabil că de aici a început totul. Între anii 1887 și 1894 frecventează, ca elevă internă, cursurile unui pension din București, iar în 1896, la refuzul părinților de a o trimite la studii superioare, tânăra se căsătorește cu magistratul Nicolae Papadat. Între anii 1898 și 1905 dă naștere la cinci copii.



În 1912, la Focșani, debutează în ziarul „La politique” cu un necrolog: *Sur la mort de Pierre Liciu*. În 1913, revista „Viața Românească” îi publică proza poetică *Viziune*. Începe corespondența cu G. Ibrăileanu. În timpul primului război mondial este soră de caritate la spitalul de răniți din Focșani, experiență transpusă în romanul *Balaurul* (1923). În 1919 îi apare volumul *Ape adânci* și devine membru fondator al Cenaclului „Sburătorul”, iar prin Lovinescu, și al revistei.

Alte cărți: *Sfinxul* (proze, 1920), *Femeia în fața oglinzii* (proze, 1921), *Romanță provincială* (proze, 1925), *Fecioarele despletite* (roman, 1926), *Concert din muzică de Bach* (roman, 1927), *Drumul ascuns* (roman, 1932), *Logodnicul* (roman, 1935), *Rădăcini* (roman, 1938).

Din 1942 lucrează la un nou roman, *Străina* (inițial *Femeia și leopardul*), publicat fragmentar prin reviste, în care autoarea dorea să prelungească problematica și tipologia din ciclul Hallipa. Scrierea s-a pierdut. A mai scris piese de teatru.

În 1946 i se acordă premiul național pentru proză. Din 1949 colaborează la posturile de radio din București.

Se stinge din viață la 5 martie 1955.

PREZENTAREA TEXTULUI

OPERA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU ÎN CONTEXTUL ROMANULUI EUROPEAN MODERN. Mișcarea progresivă de obiectivare a manierei narative în opera Hortensiei Papadat-Bengescu dobândește o valoare incontestabilă abia o dată cu așa-numitul ciclu al Hallipilor. Dincolo de un anume convenționalism tematic, rezultat al sincronizării involuntare (probabil) cu moda europeană a „romanului de familie” (*Forsyte Saga*, *Les Thibault*, *Les hommes de bonne volonté*, *Chronique des Pasquier* etc.), ansamblul epic pe care ni-l propune autoarea se recomandă prin frapanta sa originalitate,



Artă etruscă. Sarcofagul soților

printr-o viziune asupra mediului social fără un precedent în literatura noastră, prin teribila sa putere de pătrundere în mecanismele cele mai intime ale individualității, în linia cărților lui Marcel Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, James Joyce. Hortensia Papadat-Bengescu n-ar fi putut deveni o „mare europeană”, cum a numit-o Camil Petrescu, fără să fi fost mai întâi o mare inovatoare a romanului românesc. Între literatura sa și creația autorilor mai înainte amintiți au fost și pot fi în continuare stabilite

nenumărate similitudini, corespondențe, paralelisme, analogii. O observație cu valoare generală, care poate explica unul dintre motivele asocierilor în discuție, e totuși necesară: la toți acești prozatori, patosul explorator al demersului narativ are în primul rând în vedere lumea interioară a eului, complexe conștiinței, hipersensibilitatea perceptivă și psihică, formele de frustrare și compensare morală, dar viziunea globală a textelor se caracterizează prin obiectivitate, echilibru, realism. Despre „subiectivitatea obiectivă” a romanului european modern ar fi multe de spus și *Concert din muzică de Bach*, cea mai cunoscută și apreciată creație a Hortensiei Papadat-Bengescu (apărută în 1927 la Editura Ancora), ar putea fi considerată o scriere exemplară pentru o astfel de demonstrație. Importanța sa pentru evoluția ulterioară a prozei autohtone e dincolo de orice discuție.

OBIECTIVITATE, LIRISM ȘI ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ. *Concert din muzică de Bach*, care „s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului «Sburătorul» din 1925”, reprezintă pentru Eugen Lovinescu „o contribuție hotărâtoare la procesul urbanizării literaturii noastre” (*Istoria literaturii române contemporane*).

În acest volum – constată criticul –, „puterea de creație obiectivă se îmbină cu două calități contradictorii, lirismul frenetic și incisivitatea analizei psihologice practică cu pasiune științifică” (*op. cit.*) Ceea ce surprinde însă, înainte de toate, la Hortensia Papadat-Bengescu, această scriitoare autodidactă dotată cu un uimitor instinct al creației, e maniera sa inconfundabilă de construcție și exprimare. Autoarea posedă un mod de a scrie cu totul personal, viguros și naiv, artificial și organic, ezitant și decis, căruia criticii s-au și grăbit să-i cartografieze deficiențele, uneori parcă în ciuda propriilor porniri admirative. Același Eugen Lovinescu observa cu o fină pătrundere că stilul *Concertului...* este „pletoric

prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism“ (*op. cit.*), lipsit de claritate și sobrietate, dar că exact acest stil constituie și forma cea mai adecvată a cărții, forma ei necesară, perfectă.

TENSIUNEA STILISTICĂ. Contradicția pe care o sesizăm în afirmațiile lui E. Lovinescu e numai aparentă. Din punctul de vedere al artei literare clasice, cu toate restricțiile sale normative, Hortensia Papadat-Bengescu e o artistă incompletă, insurgentă. Tensiunea stilistică a scrierilor sale e rezultatul permanentei ciocniri dintre dorința de autenticitate și canoanele sacrosancte ale Esteticii. Chiar dacă atenuată de-a lungul timpului, tensiunea aceasta rămâne o dimensiune nerezolvată a operei, manifestată – paradoxal poate – în beneficiul valorii sale. Originea contradicției în discuție se află în primele scrieri ale prozatoarei, cele din perioada anilor 1918 – 1925 (adunate în volumele *Ape adânci*, *Sfinxul*, *Femeia în fața oglinzii*, *Balaurul*, *Romanță provincială*), texte extrem de curajoase prin experimentalismul lor spontan, practicat în absența oricărei tradiții autohtone a sondajului psihologic. Proza noastră nu cunoscuse încă până atunci o retorică a subiectului profund, de dincolo de granițele liniarei coerențe logice. Astfel, în textele scriitoarei limbajul analizei, al observației psihice, formele interogării interioare se constituie de la sine, empiric, prin apel la ambiguitatea și sugestia lirică, printr-o îndrăzneță improspătare a vocabularului și sfidarea obișnuitelor tipare sintactice. Structura scrierilor pare rezultată din mișcarea naturală a proceselor de transcripție.



Portret de fată.
Pictură pompeiană

Proiectul unei scriituri care să investigheze universul sensibilității, al simțurilor și fiziologiei, cu toată puritatea lor primară, este original și îndrăzneț, dar urmărirea lui din interiorul literaturii se dovedește cât se poate de dificilă. Între senzațiile naturale ale vieții și expresia lor lingvistică se interpun implacabil retorica, arta formulării enunțurilor literare, conștiința estetică. Între universul de senzații al trupului și litera care apasă cu mecanismul său stereotip asupra prospețimii acestui univers se constituie o contradicție pe care nimic nu o poate rezolva și care reprezintă, de fapt, motorul ascuns al creației.

„**REALISM BIOLOGIC.**“ Revenind la problemele de conținut ale romanului *Concert din muzică de Bach*, trebuie mai întâi să consemnăm faptul că tema „trupului sufletesc“, teoretizată și ilustrată cu strălucire în *Fecioarele despletite*, primește aici noi valențe și noi dimensiuni prin confruntarea sa cu patologia și boala. Prințul Maxențiu, Sia, gemenii Hallipa și doctorul Rim sunt personaje care ilustrează prin comportamentul și psihologia lor aspecte diferite ale raportului dintre corporalitate și mentalitatea individuală. Nu întâmplător Pompiliu Constantinescu a vorbit în legătură cu proza Hortensiei Papadat-Bengescu despre un „realism biologic“, ca și despre reducția unor eroi la condiția de „tipuri organic determinate“, cum se poate vedea din acest „portret“ al prințului Maxențiu:

„În traiul întotdeauna sobru al prințului Maxențiu, căsătoria cu bruna Ada Razu adusese o scurtă criză de sensualitate. Criză funestă pentru organismul lui până acum econom din prudență și din sărăcie. Sănătatea lui Maxențiu fusese totdeauna delicată, dar precauțiunile pe care le lua îi îngăduise să se creadă numai debil, fără să-și ducă gândul mai departe. După șase luni de regim conjugal însă, pe terenul

slab, boala prosperase. Dintr-un sarbăd exemplar monden, Maxențiu devenise un specimen bun de studiat în ce privește ravagiile repezi ale tuberculozei. De acel studiu se ocupa el însuși cu aviditate.

Ada, în schimb, cunoscuse sportul căsătoriei ca și pe celelalte sporturi, fără să se obosească. Descoperise însă curând că-i convine moda aristocratică a camerelor separate, din sajiu, desigur, mai mult decât din snobism.

Singur în patul său, Maxențiu, cu egoismul de bolnav, era mulțumit – dar cu același egoism îi era frică de singurătate. Frică de un spectru pe care oglinda i-l desprindea în fiecare zi mai deslușit din propria lui imagine.

De câțva timp, noaptea avea febră și somnul îi era sufocant. Palmele arzătoare și le răcorea pe cearceafurile proaspete de olandă fină, îndantelate bogat, și uneori ușor pătate de buzele fierbinți. Când descoperise întâi urmele acelor sărutări rozate, Maxențiu trăise cele mai intense ore de desperare ale amorului cel mai mare, amorul de sine. În insomniile lungi simțea în palmele calde o cadență care treptat creștea, îl invadea tot până când îi umplea urechile cu un vâjâit asemenea unei cascade.

Între perine înalte, cu inițiala brodată fin subț o coroană mică, ședea, ascultând spre ușă ca nu cumva să vie Ada, și totdeauna asculta încordat cu speranța ca cineva să vie să-i curme spaima.

Femeia aceea, care avea dreptul să intre oricând la el să-i vadă nemernicia și, astfel, să i-o mărească, îi era dușmană – dar pentru că nu venea, pentru că poate îi ghicise boala și se temea, îi era mai dușmană încă.



Alberto Giacometti. Cuplul

Așa era tortura nopților febrile. Dimineata întreagă era consacrată unei toalete minuțioase ce reconstitua pe prințul Maxențiu așa cum fusese mai înainte. Același tip borgian în care otrava era difuzată însă de un bacil mic, de o virgulă sinistră văzută adesea de Maxențiu în vis, proiectată pe un ciudat fond albastru, ca safirul uriaș geamăn cu al Adei pe care-l purta pe index, safirul de logodnă. În aceleași visuri, vedea pe așternutul imaculat desenul roșu al unor frunze de palm cu fibre dureroase ce-și mutau locul pe măsură ce-și mișca mâinile agitate.

După ce-și termina o toaletă complicată ca grima unui actor, începea să joace comedia tragică a vieții de toate zilele, cu un program barbar de osteneți mărunte și zadarnice.

Era dejunul cu oaspeți sau ca oaspe, la ore târzii și cu meniuri ucigătoare. Dar nemulțumirea lui n-avea voie să se manifeste în afară, ci se resorbea mereu în aceeași cupă mizeră a ființei lui. Ada îl târa la toate ședințele sportive de antrenament, găsind că e mai șic decât să asiste la meciurile oficiale. De altfel, ei îi plăceau busturile goale, asudate, mușchii întinși, viața brutală și în plin aer. Pe când ceilalți își cheltuiau acolo energiile sau își consumau lenea, Maxențiu trăia ceasurile unui efort tragic pentru ca resorturile lui toate să stea la postul lor de funcționare; ca nu cumva sărmanul corp, tot mai deznodat, să se desfacă din toate niturile așa cum avea senzația permanentă.

TEME, CONFLICTE, PERSONAJE. Complexitatea romanului e sesizabilă inclusiv la nivelul ideilor generale pe scheletul cărora se articulează materia epică. Alături de tema existenței fiziologice, putem vorbi despre o temă a degradării morale și sociale, despre una a interiorității (spațiale și psihologice) și despre alta a cuplurilor în curs de cristalizare sau disoluție. Motivul morții și cel al muzicii tind să dobândească, prin interesul exclusiv care li se acordă în finalul romanului, statut de teme majore. Unele cupluri aduc în prim-plan ideea parvenirii, altele evoluează sub semnul erosului sau al pasiunii carnale. Un motiv important e acela al adulterului. Personajele cărții sunt distribuite în triunghiuri afective și „acțiunea” se desfășoară alternant, în trei spații casnice diferite, deși corespundente între ele. Pe de o parte asistăm la viața conjugală a Rimilor, căreia i se adaugă, în calitate de infirmieră a doctorului convalescent, Sia, fiica lui Lică și a „bunei Lina”. Pe de alta, cunoaștem traiul de vagabond citadin al Trubadurului și urmărim imixtiunea sa în intimitatea palatului Maxențiu, unde va îndeplini dublu rol de „*maître d'écurie*” și amant al Adei. În sfârșit, într-un al treilea plan facem cunoștință cu anodinu om de afaceri Drăgănescu și cu bovarica sa soție Elena, sedusă în cele din urmă de farmecul celebrului Marcian, dirijorul concertului din muzică de Bach. Susținerea acestui concert constituie ceea ce s-ar putea numi intriga romanului, unde – după cum remarcă G. Călinescu – „vreo desfășurare epică propriu-zisă nu există, ci numai o lentă mișcare în viața socială a unor familii, care sunt spionate rând pe rând de scriitoare cu ajutorul personagiilor care fac vizite, și sunt surprinse în dramele lor intime” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Existența fiecărui erou în parte pare comandată de tropisme irepresibile. Sobrul profesor Rim e dominat de instincte elementare și asaltează cu răbdare citadela reprezentată de „*fecioara capricioasă*” Sia. Buna Lina trăiește sub teroarea cotidiană a pretențiilor vărului Lică, a ipohondriei lui Rim și a grijii de a-și ascunde „păcatele tinerețelor”. Sia denotă o iubire vecină cu bigotismul pentru tatăl Lică și își găsește moartea în urma unei încercări disperate de a pedepsi, prin libertinaj, infidelitățile paterne ale acestuia. Nestatornicul Trubadur e urmărit și înfrânt de pasiunea și calculul Adei, cea care reușește să-l transforme în scurtă vreme într-un domn bine, viitor candidat la deputăție. Prințul Maxențiu își urăște soția și se introspectează cu voluptate, pradă unei maladii incurabile cu efect final expiator. Glaciala Elena e o sclavă a convențiilor sociale care dirijează înalta societate, Drăgănescu e un rob al dorințelor Elenei, iar Marcian un posedat al muzicii. Eroii romanului sunt purtătorii unor fizionomii parțiale, și asta datorită faptului că ei aparțin unui univers uman repartizat pe secvențe de-a lungul mai multor cărți, în care prim-planurile variază. Numai ansamblul – întregul ciclu al Hallipilor – ni-l poate restitui integral. Mai este însă de remarcat și că acestor eroi le lipsește „latura socialului activ” de factură balzaciană, spiritul pecuniar sau mercantil, ambiția unei cariere sau sentimentul destinului, ceea ce le explică infirmitățile, obsesiile și fixațiile interioare. Avem de-a face cu o lume de aspirații terestre, care iubește aparența, convenția, distincția, bunăstarea și luxul, igiena și plăcerea fizică. Cu excepția poate a „umilului” Lică, a cărui devenire socială e totuși bine dirijată de fosta făinăreasă Ada Razu, personajele *Concertului...* sunt lipsite de energie, singura lor grijă fiind aceea de a-și conserva condiția atinsă la un moment dat. Se simte în tot cuprinsul cărții o anume lentoare a existenței, un fel de încetinire a ritmurilor vitale, deriva și degradarea personalității indivizilor fiind totală și ireversibilă.



Alberto Giacometti.
Cuplul

TATĂL ȘI FIICA. Un cuplu inedit, surprins în mecanismele lui de funcționare cele mai intime și care ilustrează, totuși, o anume vitalitate a existenței, e acela compus din Lică și Sia, tatăl și fiica:

„Lică și-ar fi bătut joc pe drept de cine i-ar fi spus că e un tată bun. Același capriciu dicta toate apucăturile lui lipsite de orice precepte. Târa cu el fata de mână, fiindcă băgase de seamă la prima încercare că trecătorii de ambele sexe se uită după el și că «gradele» așa de numeroase în armată nu-l mai opresc pe fiecare motiv; sau pentru că fata îi servea de pretext ca să scape de o întâlnire ce nu-i convenea; sau fiindcă nu avea în ziua aceea nimic mai bun de făcut.

Sia era o prezență inofensivă ce-i convenea. Își putea face gustul să pălăvrească ca și singur, fără de precauțiunile ce trebuie să le iei cu oamenii. Când începuse a vorbi și înțelege îi da câte o replică monosilabică și Lică trecuse tot nesupărat de la forma de monolog la cea de dialog. Cam grea, ce e drept, de limbă ca și de picioare alături de Lică așa de sprinten, Sia se târa ca să nu rămână înapoi. Măinile subțiri ale lui Lică îi zdrobeau fără voie pumnul trăgând-o. De la pumnul lui nervos, încheștat pe al ei, învățase sentimentul de comandă mai mult decât din bătăile pe care le lua de la crescătorele ei. Tot de la Lică învățase și spaima. Nu-i era teamă nici în întunericul odăilor sau ogrăzilor, nici noaptea în magazine sau beciuri. Pe stradă însă, cu trăsuri și oameni, când Lică îi scăpa mâna și se pierdea de el, sau când o lăsa la vreun colț uitată ca să vorbească cu cineva, cunoscuse frica și totodată sentimentul protecției intrupat în Lică. El se juca cu spaima ei după dispoziția în care era. Sau se ascundea înadins ca să facă haz văzând-o buimăcită, sau se bucura răutăcios de frica ei, sau îi apărea brusc dinainte, jucându-se de-a «bau», sau îi da o palmă usturoasă pentru că avea un aer idiot și nu știa să se descurce. Lică era mereu același băiat vesel și puțin cam crud și cu o pedagogie sumară. Tot sumar, Sia învăța că el e stăpânul binelui și al răului.



Alberto Giacometti.
Femeia

Aspectele superioare ale lumii tot de la el le învățase. Lică era guraliv, comenta tot ce vedea în jur: oameni, priveliști. Prea leneșă pentru a se osteni singură cu aceste descoperiri, Sia își lua astfel toate noțiunile de-a gata și le refuza de aiurea. Noțiunile morale tot de la Lică le avea. El povestea liber tot ce-i trecea prin minte, pe o parte convins că nu înțelege, pe alta mulțumit că are cine să-l audă. Era destul de delicat de felul lui, dar avea totuși un vocabular picant și istorioare la fel. Își aducea uneori aminte să se abțină, dar alteori ecoul ce pornea din Sia îl distra. Dacă însă la o vorbă prea slobodă izbucnea în vreun râs gros și stupid, o palmă o aducea la cuviință.

Lică era și marele dispensator de bucurii felurite. Îi plăceau grădinile, așa că duminica toate umbrarele și bolțile îl cunoșteau. Deprinsă să vadă atâtea feluri de perechi, priveau totuși cu mirare pe tânărul acela zvânturat cu copila aceea stângace și, mai apoi, fata aceea trunchioasă cu tovarășul acela sprintar bând o singură halbă la o fleică unică, fiindcă Lică era sobru și econom pe punga lui. Ducea adesea pe Sia pe la prietenele lui. Erau petrecerile de iarnă. Când fata era mică de tot, acele îndrăgostite care mai de care o răsfățau, în hatârul lui Lică. Posacă cum era, copila simțea totuși pentru dezmiertările lor un fel de tors ca al

pisicii când umflă gâtul subțire alintări și-și ascunde ghearele. Mai măricică, înțelesese de gustul mâncărilor bune și al cadourilor. Apoi venise vremea să fie trimisă afară să se joace; devenise curioasă și urâse femeile pentru care era depărtată. Se întâmpla însă s-o uite acolo la petrecerea lor și atunci femeile ce râdeau în hohot și pentru care Lică n-o mai băga în seamă i se păreau nesuferite și fericite. Când încerca să-și arate încăpățânarea, Lică, arzându-i o crayașă, zicea disprețuitor: «E cam toantă!» Dar, în genere, trăiau bine. (...) Sia avea vreo zece ani când Lică într-o zi văzuse pe o casă o firmă ce-i adusese din nou dinainte pe verișoara Lina din Tecuci. Descoperirea îl făcuse să scrâșnească dinții mărunți. Băgase de seamă duminica trecută că Sia, prost îmbrăcată, îl făcea de răs. Era gata să nu mai iasă cu ea nicăieri. Acum găsisse un alt leac. Hotărâse că Lina va îngriji de aici înainte de trusoul fetei. Cu toată decizia lui, avusese șovăiri asupra procedurii. Știa pe Lina măritată cu un doctor neamț, și îi era pe dos să intre. Luase întâi informații. Neamțul era profesor la Iași și Lina era mai tot timpul singură. Alesese ora când primea vizitele medicale. Acest client neașteptat făcuse Linei mare efect. Rămăsese lipită de dulapul cu medicamente. În impresie era multă mirare, destulă grijă și ceva mulțumire. Lică, din primul moment, apucase să fie cu ea brusc și tăios la vorbă. Nu-și pregătise atitudinea; o găsisse în sentimentele lui. Acea bruschetă haină avea s-o păstreze mereu și Lina mereu avea să simtă la vizitele lui aceeași spaimă amestecată cu ceva plăcere. Lina nu opusese nici o rezistență cererilor lui Lică. Nu avea haine de copil, dar și le va procura. Nu uitase însă existența lui Rim și, de la prima revedere, prezintase lui Lică pe doctor subțire un aspect de teroare, datorit propriei ei îngrijorări. Lică își făcuse socoteala că doctorul era deocamdată departe și rămăsese la ideea că verișoara Lina trebuia să dea. Cum nu-și discuta opiniile, își spusese lămurit punctul de vedere. Fără energie, fără pavăza efectivă a lui Rim, buna Lina luase calea servitudinii. Nemulțumirea ei se răsfrângea asupra fetei, pretextul neobosit al pretențiilor lui Lică. La fiecare vizită se întreba cu ciudă ce nevoi mai are, ce s-a mai întâmplat copilei. Ea, care iubea toți copiii, tocmai pentru Sia avea respingere. Nu dorea, nu cerea să o vadă, întreba numai de ea ca o datorie, ca o prevenire a necazurilor. Îi satisfăcea pretențiile, cu atât mai iute cu cât ar fi sperat ca Lică să treacă la alt subiect de vorbă. Interesul pe care Lică îl purta fetei o satisfăcea, dar ar fi dorit ca numele Siei să lipsească măcar o dată de la dijmuală, deși Sia era motivul dijmei. Lică, dimpotrivă, uita pe Sia orișicând, dar își aducea regulat aminte de ea, când avea nevoie să viziteze pe «cucoana Lina».

STIL ȘI OBSERVAȚIE CLINICĂ. Atmosfera crepusculară a lumii din *Concert...* se naște din tonalitatea epică fundamentală. Hortensia Papadat-Bengescu repudiază modalitățile reprezentării realiste, în favoarea unui tip de relatare care amestecă inextricabil narațiunea și analiza, descrierea exterioară și comentariul, informația nudă și expresia lirică. Deși omniscientă, perspectiva aleasă nu este în același timp și impersonală. Procedeele romanului „doric” interferează cu cele specifice „ionicului”, într-o desfășurare plană, continuă, când cinică sau plină de ironie, când condescendentă și neutră, ca într-o „lungă, fină, inteligentă clevetire de femeie de lume” (G. Gălinescu, *op. cit.*), adeseori greoaie și prolixă, dar de o surprinzătoare densitate a informației. Hortensia Papadat-Bengescu rămâne încă și azi o prozatoare dificilă, care-și solicită enorm cititorul. Aceasta probabil și datorită stilului baroc, cu nuanțe estetizante, care ne duce cu gândul la proza lui

MARI TEME LITERARE

Macedonski, la memorialistica lui Ion Ghica și la lumea crailor lui Mateiu Caragiale. Stilul acesta e însă în directă legătură cu resorturile adânci ale analizei. Posesoare a unui simț vizual penetrant, autoarea *Concertului...* este o extraordinară observatoare a trăirilor psihologice, urmărite prin largi dezvoltări, până în straturile lor infinitezimale de articulare. Paginile dedicate maladiei necruțătoare ce determină transformarea interioară a prințului Maxențiu sunt antologice în acest sens. Aici, într-adevăr, dublarea sensibilității fizice prin reflecția intelectuală amintește tehnica romanelor lui Marcel Proust. Hortensia Papadat-Bengescu este prima noastră mare scriitoare modernă care a coborât fără teamă în infernul subconștientului, al psihanalizei. Importanța ei pentru restructurarea retorică și compozițională a romanului românesc, dar și în direcția delimitării unor mari zone de investigație epică nici astăzi epuizate, este covârșitoare. Tudor Vianu aprecia cu exactitate: „Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei (...). O dată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe de altfel că orice suferință a corpului e și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact” (*Arta prozatorilor români*).

TEME DE LUCRU

- Urmărind datele psihice și fiziologice din fragmentul care descrie boala prințului Maxențiu, dezvoltăți ideea lui Pompiliu Constantinescu privitoare la „realismul biologic” al romanului Hortensiei Papadat-Bengescu.
- Analizați implicațiile relației tată – fiică din fragmentul referitor la Lică și Sia. Care sunt elementele particulare ale acestei relații?
- Este Hortensia Papadat-Bengescu o romancieră de factură autenticistă? Prin ce se aseamănă ea cu Camil Petrescu? Prin ce se deosebește? (Gh. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Lovinescu, Eugen – *Contribuția «Sburătorului» la poezia epică: Hortensia Papadat-Bengescu – Concert din muzică de Bach*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1973; Petrescu, Liviu – *Caturile conștiinței*, în *Realitate și romanesc*, Ed. Tineretului, București, 1969; Vianu, Tudor – *H. Papadat-Bengescu*, în *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966; Zăciu, Mircea – *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Masca geniului*, E.P.L., București, 1967.

Marin PREDA

Viața ca o pradă

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 5 august 1922 în comuna Siliștea-Gumești, Teleorman. Urmează școala primară în satul natal. Din 1937 este elev la Școala Normală din Abrud, care e transferată la Cristur – Odorhei. După Dictatul de la Viena, ajunge la București, unde își continuă studiile secundare. Din 1941 este corector la ziarul „Timpul”, apoi funcționar la Institutul de Statistică (1942) și secretar de redacție la „Evenimentul zilei”, corector la „România liberă”, secretar de presă la Ministerul Informațiilor (1946), funcționar la Societatea Scriitorilor (1947 – 1948). Desfășoară activitate redacțională la „Viața Românească” (1952), al cărei redactor-șef adjunct este între anii 1957 și 1958. Face parte din conducerea Uniunii Scriitorilor, devenind vicepreședinte după Conferința scriitorilor din 1968. Îndeplinește și funcția de director al Editurii Cartea Românească. Debută în ziarul „Timpul” (1942), cu schița *Părlitu*, varianta inițială a unui episod din nuvela *O adunare liniștită*. Cele opt nuvele ale volumului de debut *Întâlnirea din Pământuri* (1948) sunt scene cotidiene din existența unui sat dunărean, „populat de indivizi cu structuri sufletești primare și totodată sublimite, capabili de reacții spontane și hotărâri nete” (Marian Popa). Volumul este germenul epic al multor opere ulterioare. În 1949 publică nuvela *Ana Roșculeț*. Urmează nuvelele *Desfășurarea* (1952), *Ferestre întunecate* (1956) și *Îndrăzneala* (1959).



Romanul *Moromeții* (1955) consacră debutul său ca romancier. Al doilea volum este publicat în 1967. *Moromeții* înfățișează criza structurilor patriarhale ale satului românesc, aducând în prim-plan imaginea țăranului moralist care meditează asupra condiției sale. Destinul familiei Moromete este urmărit tangențial și în romanele *Marele singuratic* (1972) și *Delirul* (1975). Romanele *Risipitorii* (1962), *Intrusul* (1968), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) dezvoltă epic o problemă civică.

Lucrarea autobiografică *Viața ca o pradă* (1977) și *Imposibila întoarcere* – volum de eseuri politice și literare (1971) – întregesc opera unui scriitor a cărui fascinație față de temele filosofiei istoriei s-a manifestat constant.

S-a stins din viață la 16 mai 1980.

Istoria literaturii noastre contemporane îl prezintă pe Marin Preda ca pe un scriitor ce apără condiția literaturii realiste, care abordează în opera sa teme morale sau existențiale într-un stil epic de mare densitate și care a așezat proza românească pe terenul solid al observației psihologice.

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE GREU DE CLASIFICAT. Volumul *Viața ca o pradă* a fost primit cu mult interes de cititori și de critica literară. După unele păreri, ar fi un roman al formării scriitorului sau o carte de memorii. Aceste afirmații sunt justificate de faptul că paginile cărții reconstituie într-adevăr debutul literar al lui Marin Preda și evocă atmosfera

cultural-politică în care s-a format scriitorul, prezintă amintiri ale acestuia, oferindu-ne prilejul să recunoaștem în unele portrete personaje ale altor romane ale autorului sau referiri la scriitori cunoscuți.

Criticul Eugen Simion, în lucrarea *Scriitori români de azi*, consideră *Viața ca o pradă* un jurnal „în sensul *Cuvintelor* lui Jean-Paul Sartre, un *jurnal despre nașterea și criza vocației literare*”. Acest aspect apare ca esențial în carte și urmărește prelungirea fenomenului literar în conștiința individuală. Este semnalată „aventura conștiinței”, orientată spre zona talentului, cât și descoperirea cuvântului și a forței sale magice.

TATĂL ȘI FIUL. *Viața ca o pradă* este și un roman al familiei, mai precis el prezintă o temă frecventă în proza noastră și nu numai, aceea a despărțirii de familie, a evadării din lumea satului. În carte cucerește din primele pagini tatăl, Tudor Călărașu, în persoana căruia îl reîntâlnim pe Ilie Moromete, al cărui glas „este când împiedicat, când sfâșietor ironic”.

Se pare că nu întâmplător scena despărțirii fiului de tată se petrece în drum spre gară, acesta fiind locul în care drumurile se despart. Tatăl evită să-i spună fiului ce gândește:



Un patrician cu imaginile străbunilor

„– Domnule, începu el, te duci la București... și tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniștit. Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință, în acea toamnă, era adânc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic...”

Returnări nefirești... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor.

– Te duci la București... reluă tata și cu o insistență cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie, dar nu șovăia să mă facă totuși să înțeleg că începând din clipele acelea mă aflam pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decât făcuse pentru mine până atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un leu, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!

– Bă, tu auzi ce spun eu aicea?!

Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înțelegeam.“

Inegalabil prozator, Marin Preda are capacitatea de a ne face martorii unor scene ca aceasta, când, în spatele faptelor aparent banale, descoperim profunde semnificații ale fiecărui gest.

Tatăl se adresează cu acel „domnule” rostit cu gravitate, căci avea să urmeze o comunicare plină de importanță:

„– Te duci la București...”, și nu întâmplătoare este pauza prelungită spre a atrage fiului atenția și a-l determina să priceapă din plin importanța întâmplării pe care o trăia. Tăcerea îndelungată are, desigur, rostul ei, dar fiul nu se dezmințe la rândul său, căci el, replica vie a tatălui, nu era atent, se concentrase asupra gândurilor sale. Solemnitatea momentului este însă spulberată de mărturisirea fără drept de apel „că el de bani nu mai

avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un ban, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!"

Cine l-a cunoscut pe Ilie Moromete din romanul *Moromeții* îl recunoaște și aici, în persoana lui Tudor Călărașu.

SCRIITORUL ÎN FAȚA VIEȚII. Devenit personaj, autorul se autoanalizează, se observă pe sine de la distanță prin revelațiile succesive de care are parte. Pentru acest motiv în romanul *Viața ca o pradă* se poate vorbi și de un studiu al „psihologiei creației”.

În romanul *Moromeții*, Ilie Moromete trăiește bucuria comunicării. Tot acolo, Niculae, care este imaginea ficționalizată a autorului, era poreclit „mutul”, din motive lesne de înțeles, deși el era prezent mereu acolo unde tatăl „se prăbușea de uimire” în fața „spectacolului vieții”. Era prezent și nu uita nimic. El urma să descopere mai târziu forța magică a cuvântului.

Despre această descoperire mărturisește Marin Preda în paginile romanului *Viața ca o pradă*: „Când am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și ea va rămâne, am văzut-o și a început să-mi placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui... singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinație era cuvântul rostit de oameni”.

Marin Preda s-a apropiat de literatură fascinat de cuvânt: „auzul îl făcea să înțeleagă că există. Forța cuvântului îl împinge spre literatură și-l face scriitor” (E. Simion). Mai departe, vorbind despre dificultățile creației, Marin Preda își amintește:

„Intențiile mele asaltau din toate părțile viața pe care o cunoscusem până atunci fără să reușesc să intru în miezul ei. Imagini grotești îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandri schelălăind de foame și de neputință, care se repezeau în el să-l sfărtece. Dar de oriunde îl apucau nu reușeau nimic, calul rezista. Își înfingeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bătând din cap și scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat să-i văd ce fac și mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei nici unul bătrân și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci.”

Această confesiune ilustrată printr-o imagine atât de vie, referitoare la cruzimea ce caracterizează unele situații de viață, definește romanul de față drept o carte despre neliniștea și zbuciumul care preced travaliul dramatic al creației.

Depășind însă cadrul acestei interpretări și înțelegând cartea ca pe un roman al formării tânărului care se desprinde de familie și înfruntă de unul singur viața, putem accepta interpretarea titlului ca pe o metaforă a vieții, văzute ca o pradă pe care o pândești, după care alergi și pe care nu știi de unde, din ce parte s-o încolțești...

O CARTE SAU UN MACULATOR (fragment din volum)

„De la începutul anului nu putusem învăța nimic, nu aveam cărți. Mama îmi făcuse rost de cinci lei, mi-i dăduse și-mi spusese să-mi cumpăr cu ei «măcar Citirea». M-am dus acasă la învățător, pe care l-am găsit în curte cu alții, beau cafele și jucau tabinet, și l-am strigat. A venit la gard. I-am spus ce voiam, și el a întins mâna și i-am pus în palmă mica monedă galbenă.

– Ce să-ți iau eu, zice, cu cinci lei? O citire costă vreo douăzeci și cinci de lei.

– Dom' învățător, i-am spus eu atunci, care mă gândisem o clipă că ar putea da de la el restul, dar îmi spusese în același timp că nu putea să facă așa ceva, că nu eram fi-său, luați-mi un maculator să am măcar pe ce scrie, că de învățat pot să mă mai împrumut, dar de scris nu pot să scriu în caietele altora.

– Așa e, zice, bine, când o să mă duc la Roșiori, o să-ți cumpăr un maculator. Dă tac-tău de ce nu-ți dă bani de cărți, că nu e om sărac?

– Mă mir că mă lasă să viu și așa, darmită să-mi mai cumpere și cărți.

– Așa e, a zis învățătorul senin, și a dat creanga de măr pe sub care venise la mine la o parte și s-a întors la masă să-și continue jocul întrerupt.

În iarna aceea hotărârea tatălui meu de a nu mă mai lăsa să mă duc la școală a devenit, practic, un fapt, deși din gură nu mă oprise; nu aveau cu ce mă încălța.“

PROVOCAREA ISTORIEI (fragment din volum)



Ghirlandajo.
Bătrânul și nepotul său

„De ce îmi plăcea istoria? Fiindcă aveam sentimentul că trăiesc de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor. Aveam cincisprezece ani, dar îmi simțeam gândirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim) și îmi dădeam seama că la capătul viu al acestui fluviu care înainta spre necunoscut eram eu. Asta era neîndoielnic: nu eu eram punctul la care ajunsese până atunci istoria? Cine altcineva? Cei dinaintea mea erau bătrâni și vedeam până unde o aduseseră. Era acum rândul meu.

Stăteam rezemat de bancă și mă uitam în timpul orelor la profesori fără să-i văd și adeseori fără să-i aud, copleșit de acest sentiment divin care ne face atât de bătrâni fiind atât de tineri și din care ni se formează pentru totdeauna idealurile și visurile. Totul e posibil pentru noi. De ce nu? Și una din cele mai frumoase ore din cei patru ani de școală normală pe care i-am urmat nu se poate reda, fiindcă relief au numai lucrurile negative, iar lumina din sufletul nostru, cu cât e mai puternică, cu atât mai mult subțiază toate contururile din amintire și ne descurajează să le reconstruim.“

TEME DE LUCRU

- Ce v-a impresionat cel mai mult în primul fragment citat? Care sunt amănuntele întâlnite în text, ce vin în sprijinul conturării personajelor? Care sunt trăsăturile remarcabile ale acestor personaje?
- Copilul, personaj principal al primei evocări, își găsește corespondenți în literatura noastră? Care sunt aceste personaje și prin ce se aseamănă sau se deosebesc? Poate deveni acest personaj un tip reprezentativ în literatura noastră? Argumentați!
- Ce concluzii desprindem, cu privire la preocupările și structura sufletească a personajului, urmărind gândurile lui despre orele de istorie?
- Comentați într-o compunere semnificația titlului cărții *Viața ca o pradă* și găsiți argumente în cuprinsul romanului.
- Realizați o compunere cu tema „Marin Preda și forța magică a cuvântului“.

- Explicați în ce constă originalitatea scriitorului Marin Preda apelând la diferite aspecte semnalate în roman: arta comunicării între personaje sau a comunicării cu cititorul, oralitatea, disimularea, conturarea personajelor.
- Comentați aspectul tematic – Familia și rolul său în formarea individului – așa cum se conturează în acest roman. (F. M.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I-III, Ed. Minerva, București, 1980 – 1983; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Cartea Românească, București, 1978.

Marin PREDA

Moromeții

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Capodoperă a literaturii noastre, romanul *Moromeții* marchează, prin procesul de elaborare, umanitatea evocată, semnificațiile sugerate, eco-ul în conștiința publică, realizarea artistică, unul din momentele de vârf ale prozei românești. Configurarea universului moromețian a fost – se poate afirma fără nici o exagerare – preocuparea de o viață a marelui prozator. Volumul întâi, anunțat într-un interviu încă din 1948, unde i se schițează subiectul („Flacăra”, nr. 42/1948, interviul lui Anton Strihan *Despre un viitor roman al lui Marin Preda*), după apariția volumului de debut, cunoaște o primă elaborare în 1949, lăsată la o parte până în primăvara lui 1955. Spre sfârșitul acestui an, după apariția câtorva fragmente în „Viața Românească”, cartea va vedea lumina tiparului. Volumul al doilea apare abia în 1967, deși fusese început, după mărturisirile autorului, prin 1953, după o ședere de o lună într-un sat de pe lângă Buzău. Mai târziu, scriitorul avea să afirme că îi stă în intenție să alcătuiască din *Moromeții* (I, II) și *Delirul* (I, II) o tetralogie. Personaje din aceste romane vom regăsi însă și în *Marele singuratic* (1972), iar prototipuri, chiar în nuvelele și povestirile debutului editorial, *Întâlnirea din Pământuri* (1948).

TEMA FUNDAMENTALĂ. Inspirându-se dintr-o perioadă de adânci frământări social-istorice, creând o frescă a lumii satului din Câmpia Dunării, Marin Preda meditează asupra uneia din problemele cele mai importante ale vieții românești din ultima jumătate de secol, *temă fundamentală* a scrisului său: dispariția țăranimii tradiționale. Experiența dramatică a satului (localizată în Siliștea-Gumești) trebuie interpretată pornind de la ideea „caracterului universal al experienței țăranesti” (v. interviul lui Anton Strihan), adică ținând seama în primul rând de valoarea aceluia *modus vivendi* care a determinat trăsături esențiale în structura etică a poporului nostru.



Camil Ressu. Odihnă la câmp

Ne aflăm la confluența unor epoci radicale, când temeliile lumii sunt amenințate de un război și iluzia timpului benefic se risipește sub presiunea evenimentelor necruțătoare. Cu trei ani înaintea celui de al doilea război mondial, „se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea aici fără conflicte mari”. Câmpia Dunării respiră liniștită sub lumina soarelui de vară. Între acest moment și cel final, se află drumul destrămării unei iluzii, fiindcă „timpul nu mai avea răbdare”. Încrederea lui Ilie Moromete în stabilitatea și rezistența gospodăriei țărănești în fața agresiunilor de tot felul se spulberă, măcinată de conflicte din ce în ce mai puternice. Perspectiva naratorială se schimbă pe nesimțite: într-o primă parte a romanului, naratorul acceptă parcă iluzia lui Ilie Moromete (ceea ce îi permite să evoce evenimente anterioare timpului propriu-zis al desfășurării acțiunii) și din acest unghi sunt înfățișate scene pregnante, edificatoare, dar în realitatea acelei vieți își lasă amprenta, sesizată cu finețe de autor, mușcătura perfidă a vremii nemiloase, cu o insistență alarmantă. Deci în Câmpia Dunării „se pare” că nu sunt „conflicte mari”.

O supratemă se dezvoltă, discutată în articolele și studiile consacrate romanului: semnele vremii rămân necunoscute omului, istoria îl surprinde pe individ, îl ignoră, el descoperă cu surprindere că este obiectul unei dizarmonii, nedreptăți.

Sensurilor acestora le corespunde o organizare adecvată a materiei epice. E de precizat că, într-un concept inițial, romanul trebuia să fie „o cronică de familie” (v. interviul lui Anton Strihan).

UNIVERSUL ROMANULUI. Procesul de elaborare a dus însă la lărgirea ariei problematice, Marin Preda conferind operei sale valențe noi, originale, profunde. Universul moromețian, universul rural dintr-un anume loc și timp, inconfundabil, conține și Saga familiei lui Ilie Moromete (dacă ne gândim și la celelalte volume care îl conturează), dar interesul pentru ceea ce se întâmplă cu oamenii a deplasat accentul pe psihologie, dimensiunea exterioară a conflictului se subordonează efortului de a medita asupra mecanismelor esențiale ale vieții, istoriei.

În centrul atenției se situează de la primele pagini familia lui Ilie Moromete, „cel din urmă țăran”, cum îl numește Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I), o familie numeroasă: Catrina, a doua soție, căsătorită cu Ilie după

moartea soțului în primul război mondial, trei băieți dintr-o primă căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim), o fată a Catrinei (Tita), încă o fată și un băiat din a doua căsătorie (Ilinca și Niculaie). Situația aceasta va genera mereu certuri, cei trei băieți fiind învrăjbiți împotriva mamei vitrege și chiar a tatălui lor de către Guica, sora lui Ilie Moromete, care îi va convinge în cele din urmă să fugă de acasă cu oile și caii. Nu întâmplător, scenei de început, când familia se întoarce de la câmp, seara, după o zi obișnuită de lucru, îi corespunde scena din final, când se produce ruptura în



Van Gogh. Mâncătorii de cartofi

familia Moromeților, după ce tatăl încearcă să pună ordine în lucruri și administrează corecția necesară fiilor rebeli. De aici, din interior, vin cele mai mari lovituri, amenințările din afară întâmpinând o rezistență slabă. „Vechile bucurii” ale lui Ilie Moromete par, într-o

vreme, greu de zdruncinat. Condiția supraviețuirii lor este în primul rând păstrarea loturilor de pământ intacte. Avea datorii la bancă, Jupuitul cerea „*foncierea*“, Niculaie voia să meargă mai departe la școală, fetelor le trebuia zestre, băieții își cereau drepturile dându-l ca exemplu în afaceri pe hrăpărețul Tudor Bălosu, vecinul mai bogat.

În timp, Ilie Moromete reușește să nu vândă pământ, să nu taie salcâmul cerut de Tudor Bălosu, să amâne pentru momente mai favorabile achitarea datoriei la bancă și a *foncierei*. Răbdarea timpului fărâmița amenințările mari în amenințări mai mici, posibil de suportat, Moromete glumește inteligent cu prietenii săi, îl înfruntă cu subtilitate pe Tudor Bălosu, care stă mereu la pândă să-și mărească averea, scene de o savoare cu totul aparte ni-l prezintă jucând comedia amânării când Jupuitul îi calcă pragul.

DRAMA LUI ILIE MOROMETE. Atenția se orientează spre reacțiile acestui personaj complex, în crearea căruia Marin Preda dă întreaga măsură a originalității sale. Ilie Moromete „*avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri mari sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva*“. Bucuriile lui nu erau mari, dar nici oarecare: să ai sentimentul independenței și libertății, mândru de gândirea ta liberă, să discuți în poiana fierăriei lui locan, să trăiești acele ceasuri de visare ciudată pe stânoaga podiștei, de unde poți judeca lumea etc. Ceva din primejdiiile ce se apropie tulbură spiritul lui Moromete, și monologurile sale se resimt. „*Ciudatul dar de a vedea lucrurile care lor le scăpau*“ se asociază cu obiceiul de „*a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele casei și de a vorbi singur*“, fiindcă, afirma el, „*n-are cu cine discuta, în sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile*“. E oare întâmplător că, după un asemenea monolog, va lua hotărârea să vândă salcâmul lui Tudor Bălosu? Autorul nu dă lămuriri, se creează o sincopă, care marchează profunzimea hotărârii, adâncimea resorturilor ei. Mărturisirile scriitorului demonstrează în ce măsură acordase importanță imaginii salcâmului când scrisese romanul (Marin Preda, *Viața ca o pradă*). Deși publicase o schiță, *Salcâmul*, nu o inclusese în volumul de debut, „era un secret care nu trebuia dezvăluit“, „doborârea lui îmi apărea ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram într-un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă“. Așadar, doborârea salcâmului anunță mișcarea psihologică esențială din roman, drama care avea să fie trăită de Ilie Moromete. O pagină antologică ni-l înfățișează pe Moromete retras pe piatra de hotar a lotului, judecând cu asprime lumea și timpul: „*se uneltise împotriva lui și el nu știuse*“, crezuse timpul „*răbdător și lumea plină de daruri*“, „*trăise lăsându-și liberă mintea să se desfete*“, dar timpul a ascuns o capcană, iar lumea, „*trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticește copiii și îi asmuțise împotriva lui*“. De sentimentul vinovăției îi este cel mai mult teamă. Îl trăise și când luase Niculaie premiul întâi și avea să joace un rol important în hotărârea pe care urma să o ia: vânzarea unei părți din pământ, achitarea datoriilor, a taxelor de internat ale lui Niculaie („*nu putea scăpa de un sentiment de vinovăție care își scotea capul ori de câte ori se uita și vedea ochii mari și aprinși și chipul galben-negru al băiatului*“). Concluzia la care ajunge este că „*dacă totuși greșise undeva, dacă crezuse cu prea multă seninătate în pacea și armonia lumii, nu seninătatea lui era de vină, ci lumea*“.

Ilie Moromete intră „*într-o lungă stare depresivă*“ după ce e nevoit să-și vândă o parte din pământ și „*nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stânoagă*“. „*Nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte de salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârșea.*“

DE LA O LUME LA ALTA. *Moromeții* (I) evocă o serie de întâmplări din viața altor familii (Tudor Bălosu, Boțoghină, Țugurlan etc.), precum și aspecte din viața colectivității

satului (hora, ieșirea la secerat, premilitara, călușul etc.), constituindu-se într-o monografie a satului românesc. Este ultimul mare roman despre satul tradițional, situabil alături de operele pe aceeași temă ale lui I. Creangă, I. Slavici, M. Sadoveanu, D. Zamfirescu, L. Rebreanu, I. Agârbiceanu ș.a. Individualitatea artistică a acestui prim volum, contribuția lui Marin Preda la evoluția artei narative românești au fost reliefate în bogata literatură critică dedicată romanului.



Millet. Tăietori de lemne

În parte, calitățile stilistice ale primului volum se regăsesc în al doilea. Stabilirea raporturilor, în această privință, dintre cele două volume nu este o operație dintre cele mai simple, pentru că o serie de elemente capătă o altă funcționalitate. În centrul atenției se află de asemenea Ilie Moromete, concurat de Niculaie, care crede într-o „nouă religie a binelui și a răului” și, ajuns activist, o dată cu schimbarea radicală din viața satului, își pune în aplicare ideile. Observația socială primează, problemele colectivității trec în primul plan. Ne aflăm în anii '50, când în viața satului au loc

„evenimente pline de viclenie” și Siliștea-Gumești pare „o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâția necunoscuți”. Inteligența lui Moromete ironizează acum pe Bilă, Isosică, Mataroșie, Adam Fântână, Ouăbei, noile „personalități” ale satului, între care se dă lupta pentru putere, adică pentru funcții. Niculaie se orientează cu dificultate în țesătura de intrigi pusă la cale de demascatorii de profesie (unul, Gae, amenință, înarmat cu o bătă, cu „ascuțirea luptei de clasă”). Volumul al doilea e în mare parte cartea lui, fire complicată, preocupată să înțeleagă evenimentele. Revine în sat, cu sarcina să supravegheze campania agricolă de vară. Au loc tulburări la arie determinate de mentalitatea agresivă a celor care diriguiesc treburile comunei. Un țăran, Gheorghe, speriat, încolțit de cei care strângeau cotele, se aruncă în râu. Moartea lui e cauza excluderii din partid, dar nu numai („Dosarul ăla al tău, zise fostul notar scârbit, toți porcii din Siliștea ți-au băgat în el câte-o hârtie”). Noul notar, prietenul său, și el victimă, după ce îi arată situația grea în care se află partidul din cauza maniei excluderii și oportuniștilor, îl sfătuiește „să se dea la fund”, să-și continue studiile, ca să aibă o specialitate temeinică în vremurile mai bune care vor veni („să te faci inginer horticultor”).

METAMORFOZA LUI ILIE MOROMETE. Pentru Ilie Moromete, evoluția evenimentelor din noul context social nu aduce nimic bun, deși, dintr-un anumit punct de vedere, o serie de probleme vechi își găsesc rezolvarea. Încearcă să plaseze schimbările din viața satului în „schimbarea veșnică a lumii” și crede că schimbările „o să fie prin liberul consimțământ”. Puțin câte puțin, statura personajului se reconturează și, regăsind linii mai vechi ale portretului, cititorul rămâne frapat de noua lumină în care apar. Încă de la început, autorul ne atrage atenția că, „după fuga băieților, Moromete, schimbându-și firea, nu mai văzu nici cum cei care îl dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară; nu se întâmpla încă nimic în sat (...) totuși oamenii se făcură mai mici”.

O rupse cu vechii prieteni, dar noii „liberali” continuă discuțiile lor, de astă dată în pridvorul casei lui. În trei dimensiuni esențiale e urmărită evoluția personajului: conflictul cu băieții fugiți, cu Catrina și relația cu Niculaie și noile realități.

Încearcă să-i readucă acasă pe băieți, ceea ce va atrage ura Catrinei. Călătoria în București se soldează cu eșec, iar tatăl, ca un veritabil *pater familias*, crede că marea pedeapsă poate fi aceasta, să nu mai reverse asupra lor spiritul lui ocrotitor: „*Bine, Paraschive, bine, Nilă și Achime. Bine! Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există*”. Cu Catrina, lucrurile vor evolua spre neînțelegeri grave. Ilie Moromete nu a trecut casa și pământul care i se cuvenea pe numele ei, lăsând-o să trăiască îngrozită de gândul că s-ar putea întoarce băieții și ar da-o afară din casă.

Noii prieteni politici (Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Giugudel) suplinesc cu greu sentimentul că „*nu mai avea în spate o familie în care cuvintele și gesturile lui să fie încărcate cu înțelesuri*”. Niculaie sesizează bine criza tatălui său: „*...credea că el e centrul universului și cum le aranjează el așa e bine, toată lumea trebuia să-l asculte*”. Desigur, nu mai merge „*comedia uimirii totale*”, cu datoriile (cotele) „*nu mai era de glumă*”. În confruntarea cu Niculaie, „*apostolul*” unei noi vremi, Moromete apără o iluzie, dar se cuvin subliniate consecvența morală, demnitatea lui: „*Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui,*



André Derain. Sâmbăta

chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el! (...) Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că noi trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?” Monologul interior dintr-o pagină de mare finețe a analizei psihologice (cap. III, partea a IV-a) ne sugerează drama sufletească a personajului, prăpastia dintre el și o lume care îi condiționează neîncetat felul de a fi, încearcă să-i impună un alt cod existențial decât cel pe care și l-a construit singur. După acest moment, în care apare ca un „*prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși*”, ni se relatează despre Moromete prin intermediul Ilincăi, pentru ca, spre final, un narator impersonal să dea o aură de legendă și mit luminii în care este evocat personajul. Deși decrepit (e dus în roabă de Sande), Moromete mai are puterea, pe patul de moarte, să afirme cu mândrie: „*Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!*”

Universul creat, problematica și arta narativă situează romanul *Moromeții* între cărțile fundamentale ale literaturii noastre.

CINA ÎN FAMILIE (fragment din roman)

„*Cât ieșeau din iarnă și până aproape de sfântul Niculaie, Moromeții mâncau afară în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea totdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilincă și pe Tita, copii făcuți cu Moromete. Dar Catrina fusese și ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete; bărbatul acesta îi murise în timpul războiului, dar nu pe front, fiindcă nu împlinise încă anii ca să fie luat militar, ci acasă, de apă la plămâni; îi lăsase*

o fată (pe care Catrina o născu după moartea lui) și când plecă din casa socrilor n-o luă cu ea, ci o lăsă bătrânului Năfliu, bătului, cum îi spuneau toți, cu care însă Catrina nu se avea bine.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie.

Paraschiv, Nilă și Achim nu erau din firea lor niște copii tăcuți, moi ori lipsiți de veselie. Totuși, ca totdeauna, ei se așezaseră la masă absenți, uitându-se în gol, oftând, parcă ar fi trebuit nu să mănânce, ci să ridice pietre de moară. Moromete se așeză și el pe prag, făcând în același timp câteva cruci repezi și închizând o clipă, evlavios, ochii. Niculaie, care nu avea scaun, se așeză turcește pe pământ.

– Du-te, mă, și ia-ți o pernă, dosăditule, de câte ori să-ți spui? Că ăștia nu sunt în stare să facă măcar un scaun, zise femeia, uitându-se la cei trei care așteptau, tăcuți și plictisiți, mâncarea.

– Tu de ce nu faci? zise Achim, ai cărui ochi clipiră ascuțit, înfigându-se din golul în care erau pierduți mai înainte, în acei ai mamei vitrege.

Moromete, care tocmai își făcuse cruce, se uită la femeie cu gura căscată de mirare.

– Taci, fa, din gură, n-auzi?! zise el, apucând lingura de lemn între degete.

– N-auzi ce zice colțatul? răspunse femeia, ștergându-se de sudoare, fără să-i pese de privirea bărbatului.

– De ce colțat?! întrebă moale Paraschiv, apucând și el lingura într-un fel anumit, vrând să spună că vrea să mănânce mai repede.

– Taci, mă, din gură! zise și Nilă cu un glas și mai moale decât al fratelui, aproape șoptit.

– Cine vă întrece? răspunse Catrina. Așază-te la masă, ridică-te masă. Abia se mișcă, abia se așază, cleaf-cleaf, parcă i-ai da să mănânce otravă.

– Pui, fa, mâncarea-aia o dată?! zise Moromete liniștit, dar în glas cu fire de amenințare.

Cele două fete tăceau. Niculaie se uită la tatăl său nemișcat, cu ochii pironiți pe fruntea lui largă, descoperită de golul părului căzut de o parte și de alta a creștetului. Catrina apucă o oală mare de pe vatră și o trase lângă ea. Fata cea mare, Tita, desprinse dintr-un cui de lângă firidă o ață subțire de bumbac și tăie mămăliga în felii groase. Ilinca așeză în mijlocul mesei o strachină largă și adâncă, iar femeia o umplu numaidecât cu o ciorbă verde și groasă de ierburi.

– Da brânză nu e? șopti Niculaie indignat, uitându-se la maică-sa.

– Du-te de-o ia din burta lui Duțulache! răspunse mama.

– Da ce! Ce Duțulache? Mie să-mi dai brânză, zise iar Niculaie, trântind lingura pe masă.

– Parcă spuneai că să le mănânce lupii de oi, îngână femeia mai moale, cu un glas acum nepăsător.

– Mănâncă, mă, acilea și nu te mai miorlăi, puturosule! Te găsi brânza! Când e te uiți chiondărâș la ea, zise tatăl nepăsător și el, înghițind un dumatic mare.

Niculaie amuși. Pieptul i se ridică și coborî repede; buzele îi tremurără. Câteva clipe se uită la maică-sa. Femeia mânca cu gândurile în altă parte. Băiatul se uită atunci spre soră-sa Ilinca, dar fiecare mânca repede, însuflețit pe neașteptate, tăcut și parcă nemaisimțind pe cel de alături. Băiatul înghiți în sec, se ridică de la masă și ieși afară. Aproape că nimeni nu-l luă în seamă.

– Dacă mănânci, mi-ești ca un frate, Niculaie, zise Achim batjocoritor, dacă nu mănânci, mi-ești ca doi.

– Să te ia naiba, izbucni băiatul hohotind și făcându-se nevăzut.

Pe fața femeii trecu o umbră de durere auzind plânsul de afară al copilului.

– De ce nu-l lași în pace, Ilie? șopti ea, privindu-și bărbatul fără teamă. N-ajunge că îl trimești ca vai de capul lui și rabdă de sete toată ziua, cu oile? Îl mai faci și puturos. Voi vă duceți și munciți ca oamenii, vă mai odihniți, aveți apă, mâncați, și el, săracu, rabdă de sete toată ziua și aleargă după zăpăcita aia de Bisisica...

Moromete se sculă de la masă tăcut și ieși afară. După câțva timp se auziră câteva cuvinte înăbușite și pe urmă tatăl se întoarse, ținându-l pe băiat de mână.

– Stai și mănâncă, nu te prosti, zise Moromete așezându-l la masă. Dă-i, fa, niște brânză, hai, el se duce cu oile, del!

– Nu mănânc brânză, scrâșni Niculaie, ștergându-și obrazii pătați de lacrimi.

– Mănâncă-mă pe mine atunci, răspunse omul.

Strachina de pe masă se golise între timp. Catrina se întoarse și apucă oala din spate.

– Nu-i arde lui de brânză, zise ea, turnând în strachină. I-e necaz că o să rămână repetent. I-e necaz și lui că anul trecut i-a luat a lui percitorul înainte, că tot așa, te-ai apucat să-l trimești cu oile... Parcă mureai dacă-l lăsați barem o lună, acolo, să se ducă... i-e drag și lui...

– Ia mai lasă, zise Ilinca, uitându-se supărată spre maică-sa. Ne găsi școala!

– Taci, fa, din gură, proasto! zise mama, ridicând mâna amenințător spre fată.

– Fă! Fă! Fă, n-auzi? mormăi Moromete. Pune, fa, mâncare și mai trage-te pe fâlcile alea că te-or fi durând de când vorbești! Altă treabă n-avem noi acum! Ne apucăm să studiem. Mai bine vezi ce-o să faci, că mâine dimineață... dar ce zic eu: mâine dis-de-dimineață o să vie ăla să-ți ia Țoalele din casă.

– De ce să-mi ia Țoalele din casă? întrebă femeia nevinovată.

– Așa! Ca să se mire proștii, răspunse omul. Vezi că se umflă laptele..."

TEME DE LUCRU

- Scena cinei în familia Moromete conturează expresiv psihologia personajelor, individualitatea lor inconfundabilă. Comentați din acest punct de vedere fragmentul.
- Pornind de la acest fragment, cum înțelegeți afirmația lui Marin Preda, că nu e un autor de proză analitică, ci „comportamentist” (vezi *Convorbiri cu Marin Preda*)?
- Caracterizați relațiile dintre membrii familiei.
- Alcătuiți o compunere pornind de la propoziția „Numai Moromete stătea parcă deasupra tuturor”.

(O. M.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1980; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. a II-a, revăzută și completată, Ed. Cartea Românească, București, 1978; Mugur, Florin – *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, București, 1973.

John STEINBECK

La răsărit de Eden



AUTORUL ȘI OPERA SA

John Steinbeck s-a născut în Salinas, lângă Monterey, în California, în anul 1902. Între anii 1918 și 1925 frecventează, cu unele întreruperi, Universitatea Sanford. Urmează apoi, până în 1928, o perioadă în care tânărul John Steinbeck practică diverse meserii pentru a putea supraviețui, printre altele încercând-o și pe cea de scriitor, dar schițele pe care le trimite unor reviste literare sunt respinse.

În anul 1929 vede lumina tiparului prima sa carte, *Cupa de aur*, o lungă povestire romantică inspirată din isprăvile unui pirat, Henry Morgan. Activitatea sa literară continuă cu volumul de nuvele *Pășunile raiului* (1932), tema fiind viața minerilor din Valea Salinas, apoi cu romanele *Unui Dumnezeu necunoscut* (1933), *Cartierul Tortilla* (1935), *Bătălia* (1936) – roman care inaugurează seria operelor cu preocupări sociale –, *Oameni și șoareci* (1937) – dramatizat de autor în același an. În 1939 primește Premiul Pulitzer pentru *Fructele mâinii*, o veritabilă „saga a unei familii fugind din zonele secetoase, venind în California și zbatându-se să-și găsească de lucru într-un sistem aproape feudal de exploatare a pământului“.

În 1941 publică două scenarii de filme documentare – *Satul uitat* și *Marea lui Cortez*.

În 1942, în toiul războiului, preocupările lui Steinbeck sunt corespunzătoare perioadei, nuvela *Nopti fără lună* având drept subiect lupta de rezistență în Norvegia cotropită de naziști. Va mai publica: *Ulița fabricii de conserve* (1944), *Autobuzul rătăcit* (1947), *Mărgăritarul* (1948), *Lumină strălucitoare* (1950) – nuvelă dramatizată, *Itinerar în Marea Cortez* (1951).

În 1952 apare *La răsărit de Eden*, în același an Ernest Hemingway publicând *Bătrânul și marea*. Până la sfârșitul vieții, Steinbeck va mai scrie șapte cărți, printre care: *Joia Dulce* (1954), *Scurta domnie a lui Peppin al IV-lea* (1957) – roman umoristic, *A fost odată un război* (1958) – corespondență de război, *Iarna vrajbei noastre*. 1962 este anul în care Steinbeck devine cel de-al șaptelea scriitor american căruia i se decernează Premiul Nobel pentru literatură.

După volumul de note de călătorie *Eu și Charley descoperim America*, în 1966 Steinbeck publică *America și americanii*, o culegere de articole și eseuri, aceasta fiind ultima lui scriere. Moare la 20 decembrie 1968.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Romanul *La răsărit de Eden* a apărut în 1952, la treisprezece ani după cel mai mare succes de până atunci al autorului – *Fructele mâniei*. Este cel mai amplu roman al lui Steinbeck, și a necesitat o lungă perioadă de gestație. Autorul însuși afirma în jurnalul său: „Reflectând la această carte, făcând planuri pentru ea, m-am gândit la multe și interesante lucruri. Am născocit noi limbaje, noi simboluri, un nou procedeu de scriere. Dar acum, când cartea e gata să înceapă, am renunțat la orice trucuri și pornesc de la zero. Vreau să o fac atât de simplă în dificultatea ei încât și un copil să o poată înțelege“. În același jurnal, realizat în timpul procesului de creație a romanului *La răsărit de Eden*, autorul își declară intenția de a „istorisi una din cele mai mărețe povestiri, poate cea mai mare dintre toate – o povestire despre bine și rău, despre putere și nevolnicie, despre iubire și ură, despre frumusețe și hidoșenie. (...) Îmi vine să cred că poate este singura carte pe care am scris-o vreodată“.



Michelangelo Buonarroti.
Păcatul originar

ADAM ȘI CHARLES. La mică distanță de un mare oraș din Connecticut își avea ferma Cyrus Trask. Trăia la fermă împreună cu soția și fiul lor, Adam. După moartea prin sinucidere a soției, Cyrus se recăsătorește cu fiica unui fermier vecin, care dă naștere unui alt fiu, Charles.

Firea celor doi fii este diametral opusă, la fel ca și înfățișarea lor. Adam este un copil fragil și sensibil, fără prea multă putere, spre deosebire de Charles, voinic, care va avea o statură puternică, athletică. În copilărie, cei doi sunt legați de o afecțiune bazată pe mila lui Charles față de Adam și de admirația acestuia din urmă pentru fratele lui. Personalitatea celor doi copii este creionată de autor astfel:

„Tânărul Adam a fost întotdeauna un copil ascultător. Ceva în el îl făcea să dea înapoi în fața violenței, în fața împotrivirii, a încordării tăcute care toate pot pătrunde în casă. Contribuia la liniștea pe care o dorea ferindu-se de violență, de împotrivire și pentru asta trebuia să se închidă în el însuși, deoarece violența există în fiecare dintre noi. Își acoperea viața cu un vâl amăgitor, în timp ce în spatele ochilor lui liniștiți se desfășura o viață bogată, plină. Aceasta nu-l scutea de atacuri, dar făcea oarecum ca ele să nu-i dăuneze.

Fratele lui vitreg, Charles, care era doar cu un an și ceva mai tânăr, crescuse asemeni tatălui său. Charles era un atlet înăscut, avea instinctul ritmului și al organizării și voința concurentului de a învinge pe ceilalți, fapt care aduce succesul în lume.

Tânărul Charles câștiga ori de câte ori se lua la întrecere cu Adam, fie că întrecerea cerea îndemănare, forță sau inteligență vie, și câștiga cu atâta ușurință încât în scurt timp pierdu orice interes pentru competiție și începu să-și caute concurenți printre ceilalți copii. Se născu, astfel, între cei doi băieți o anumită afecțiune care semăna însă, mai curând, cu o legătură dintre frate și soră decât dintre doi frați. Charles se bătea cu orice băiat care-l atâta pe frate-său sau

clevetea despre Adam și, de obicei, câștiga. Îl apăra pe Adam de asprimea tatălui său cu minciuni sau chiar luând vina asupra lui. Charles avea pentru fratele lui dragostea pe care o simți pentru ființe neajutorate, pentru căteii cu ochii lipiți sau pentru copiii nou-născuți.

De sub carapacea lui, Adam privea oamenii din lumea înconjurătoare prin tunelul lung al ochilor: tatăl, mai întâi o forță naturală cu un singur picior, pus acolo doar ca să-i facă pe copii să se simtă mai mici și să-și dea seama de prostia lor; iar mai târziu – după ce zeul s-a prăbușit – vedea în tatăl lui un polițist înăscut, un ofițer care poate fi ocolit sau păcălit, dar niciodată provocat.

Tot prin tunelul ochilor, Adam îl vedea pe fratele lui vitreg Charles ca o făptură strălucitoare, care ținea de altă specie, înzestrat cu mușchi și oase, iușeală și vioiciune, o ființă care trăia cu totul pe alt plan decât el, demnă de admirat, așa cum admiri pericolul pe care ți-l sugerează mersul leneș al unui leopard negru, și care nu putea fi în nici un fel asemuită cu persoana sa proprie. Și lui Adam nu i-ar fi trecut prin minte să se destăinuiească fratelui său – să-i vorbească despre dorințele lui, despre visurile cenușii, despre planurile și plăcerile tăcute care zăceau dincolo de tunelul ochilor –, după cum nu și-ar fi împărtășit gândurile unui copac frumos sau unui fazan în zbor. Adam era mulțumit de Charles așa cum o femeie e mulțumită de un diamant mare și depindea de fratele lui, întocmai cum unele femei depind de strălucirea diamantului și de siguranța socială pe care o dă valoarea lui, dar de dragoste, afecțiune, simpatie, nu putea fi vorba.“



Egon Schiele.
Mama și copiii

CATHY AMES – O FEMEIE DIABOLICĂ. Deși cel mai potrivit pentru o carieră militară ar fi fost Charles, Cyrus îl silește pe Adam să plece în armată. Acesta se supune voinței tatălui, ia parte la mai multe campanii militare, în vreme ce fratele său rămâne la fermă.

După moartea părinților, cei doi rămân stăpâni pe o avere considerabilă ce le-ar fi putut asigura existența până la sfârșit. Adam, părăsind armata, vagabondează o perioadă, apoi revine acasă. Este însă în permanență stăpânit de dorul de ducă, năzuința lui fiind aceea de a porni spre California, pe cealaltă parte a continentului. Pentru început însă va călători în Brazilia și Argentina. Întors acasă, încearcă să-și convingă fratele să plece cu el, în California. Dar în viața lor intervine Cathy Ames.

Aceasta, fiică a unui proprietar de tăbăcărie dintr-un oraș din Massachusetts, avusese, până să apară la fermă, o viață destul de agitată. De mică, ea avusese o aplecare deosebită către minciună. Demonstrând și un instinct sexual precoce, împinge la sinucidere un tânăr profesor de la un liceu din oraș.

Cathy era o tânără aproape frumoasă și deosebit de isteată. Fiind singurul copil la părinți, aceștia o susțin în dorința ei de a deveni profesoară. Pe traseul școlar însă, Cathy are la un moment dat intenția să renunțe și, nu se știe din ce motiv, într-o zi părăsește casa și pleacă în Boston.

Tatăl său o aduce acasă și îi aplică o corecție cu biciul. O vreme fata se comportă admirabil, dar demonul din ea o face să se răzbune. Într-o noapte dă foc casei părintești, simulând și o spargere la seiful unde domnul Ames își ținea economiile. Urmele pe care le

FAMILIA

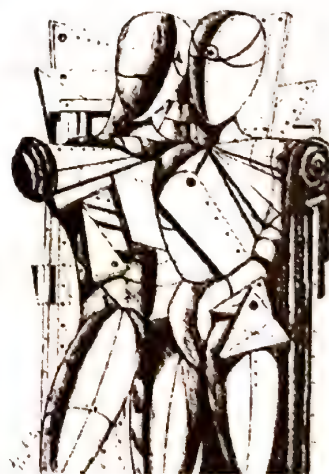
lasă conduc spre ideea că ea însăși a fost răpită și ucisă. Cathy însă, cu banii luați, pornește în lume. Ajunge după patru ani în Boston, unde, prin farmecul personal, subjugă un proprietar al mai multor bordeluri. Prin tertipuri femeiești, îl face pe acesta să o iubească nebunește, îi risipește banii și îl aduce la disperare prin dezinteresul pe care, treptat, i-l arată. Domnul Edwards descoperă însă ce ascundea Cathy, citind într-un ziar vechi relatarea incendiului casei Ames. Din dorința de a se răzbuna, pleacă din Boston forțând-o pe Cathy să meargă cu el. Gândul lui era acela de a o ucide. În fiecare hotel în care se opreau o bătea crunt. La un moment dat însă, femeia reușește să scape și se târăște cu greu până la prima locuință omenească. Aceasta se nimește să fie ferma fraților Trask. Charles, mai precaut, sugerează că ar fi mai bine să o ducă la doctor, dar Adam refuză categoric.

Cathy își găsește astfel adăpost la fermă, simulează pierderea memoriei și, prin gingășia sa și sclipirea ochilor, îl cucerește repede pe Adam. Charles însă nu are încredere în ea și dorește să o vadă cât mai repede plecată. El intuiește și ce se ascunde în spatele poveștii lui Cathy, pentru că o aude vorbind în somn și înțelege că nu și-a pierdut memoria. Adam refuză categoric ca femeia să plece, pentru că se îndrăgostise de ea. Cathy profită de acest sentiment, deși cel care o atrăgea într-un fel era Charles. Va accepta cererea în căsătorie a lui Adam, pentru că astfel știa că va fi protejată. Însă, în noaptea nunții, Cathy îi pune lui Adam somnifer în ceai și se strecoară în patul lui Charles, care o acceptă, instinctul dovedindu-se mai puternic decât dragostea de frate și decât rațiunea.

CALEB ȘI AARON. Plecând de la fermă, Cathy și Adam se vor stabili în California, în Valea Salinas. Cu banii pe care îi avea, Adam cumpără o suprafață de teren destul de întinsă și o casă, hotărând să transforme locul „*într-o grădină a Edenului*”. La sosire, Cathy descoperă că este însărcinată, încearcă să scape de copil, dar tentativa nu-i reușește. Adam nu va afla nimic despre asta. Din clipa în care medicul îl anunță că va fi tată, grija sa pentru soție este și mai mare, la fel și dragostea. Dorește să termine mai repede refacerea casei și să-și pregătească pământul pentru semănat. Zona fiind relativ săracă în apă, Adam are nevoie de un puț. Îl va solicita pe priceputul Samuel Hamilton să-i cerceteze și să-i foreze terenul, prilej cu care acesta o va cunoaște pe Cathy. De la prima întâlnire, Hamilton simte că ceva nu este în regulă și că sigur e legat de această femeie. Este cuprins de un sentiment straniu că avea să se întâmple o nenorocire, dar nu împărtășește asta decât lui Lee, servitorul familiei Trask.

Când sosește timpul, Cathy naște doi gemeni. Priceput în toate, Samuel va fi cel chemat să moșească. Ura pe care o vede întipărită pe fața femeii chinuită de durerile facerii îl înspăimântă. Ființa aceasta își ura copiii pe care încă nu-i născuse și soțul cu care îi zămislise! După naștere, proaspăta mamă nu dorește să-și țină în brațe cei doi băieți și nu-și suportă lângă ea soțul. După câteva zile de refacere, îl anunță pe Adam că ea va pleca. Pentru că el încearcă să o oprească, ea îl împușcă în umăr și îl părăsește.

Va ajunge în King City, devenind una dintre prostituatele celui mai nou bordel, cel al „*madamei Faye*”. Își schimbă numele în Kate și, cu răbdare, dobândește o poziție privilegiată, devenind preferata patroanei.



Giorgio de Chirico.
Hector și Andromaca

După plecarea lui Cathy, Adam încercase să explice poliției că împușcătura era un accident petrecut în timp ce dorea să-și curețe arma. Șeriful nu-i dă crezare, și tot el este cel care, aflând în final că vinovată era Cathy, începe cercetările. Cerând semnalmente de la familia Hamilton, face legătura între un semn de pe frunte al doamnei Trask și cel văzut de el la ultima prostituată angajată de Faye. Înțelegând că este vorba de aceeași persoană, o caută pe Kate și, din milă pentru soțul ei, care ar fi fost distrus, și pentru viitorul copiilor, îi cere să rămână definitiv departe de ei. Ea acceptă.

În vreme ce Kate pune la cale distrugerea doamnei Faye, patroana bordelului, la proprietatea sa Adam nu se mai ocupă de nimic. Copiii erau îngrijiți de Lee, servitorul. Samuel Hamilton încercase de mai multe ori să-l convingă pe Adam să iasă din letargie, dar se lovise de un zid.

Când, după un an și trei luni, Hamilton își dă seama că băieții nu fuseseră nici măcar botezați, hotărăște ca prin orice mijloace să-l facă pe Adam să-și revină. Pleacă de acasă cu o Biblie și o dată ajuns la Trask îl trezește la realitate folosind pumnii și un discurs impresionant:

„– Nu pot să-mi închipui un om, cât o fi el de prost, care să ridice o piatră și până seara să nu-i dea un nume – ca Petre de pildă. Iar tu – ai trăit un an de zile cu inima ta rănită și băieților nu le-ai dat nici măcar un nume.

Adam zise:

– Treaba mea ce fac.

Samuel îi trase un pumn zdravăn și Adam căzu la pământ. Îi spuse să se ridice și, când acesta se supuse, îl lovi din nou, dar, de data aceasta, Adam nu se mai ridică. Se uită împietrit la bătrân.



Soție luându-și rămas-bun de la defunct. Teba

Mânia din ochii lui Samuel dispăru și vorbi liniștit.

– Fiii tăi nu au nume.

Adam răspunse:

– Mama lor i-a lăsat fără mamă.

– Iar tu i-ai lăsat fără tată. Nu simți cât de frig îi e noaptea unui copil singur? Ce căldură simte el, ce cântec de pasăre, ce dimineață frumoasă îl încântă? Nu-ți amintești, Adam, cum era, nici un pic?

– Nu-i vina mea, spuse Adam.

– Ce ai făcut ca să îndrepti lucrurile? Băieții nu au nume.

Se aplecă, îl cuprinse pe Adam pe după umeri și-l ajută să se ridice. Spuse:

– O să le dăm nume. O să ne gândim bine și o să le găsim nume frumoase, care să li se potrivească.

Șterse cu mâinile praful de pe cămașa lui Adam.

Adam avea o privire îndepărtată, dar totuși concentrată, ca și când ar fi ascultat o muzică purtată de vânt, dar ochii lui nu mai erau morți, așa cum fuseseră. Zise:

– E greu de închipuit că se cuvine să-i mulțumesc unui om pentru că m-a insultat și m-a scuturat ca pe un preș. Dar îți sunt recunoscător. E un mulțumesc dureros, dar e un mulțumesc.

După o lungă discuție între Samuel, Adam și Lee pe tema legendei despre Cain și Abel, copiii vor primi numele de Caleb și Aaron.

O TRAGEDIE AMERICANĂ. Unsprezece ani mai târziu, copiii lui Samuel Hamilton, adunați cu toții acasă de Ziua Recunoștinței, decid că tatăl lor ar avea nevoie de odihnă și îl poartă să petreacă o bucată de vreme la fiecare dintre ei. Înainte de plecare, Hamilton îl vizitează pe Adam, care era în continuare marcat de despărțirea de Cathy. Fără menajamente, îi vorbește despre ocupația lui Cathy. Când și Lee confirmă cele spuse, Adam este cutremurat.

La scurt timp, Samuel moare. Adam participă la înmormântarea care are loc în oraș. Cu această ocazie se hotărăște să-și vadă soția. Găsește o femeie încă drăguță, dar pe care timpul își lăsase adânc urmele. Furioasă, înțelegând că nu mai are puterea de odinioară asupra lui, Kate lovește în punctul vulnerabil al lui Adam: copiii. Încearcă să-i strecoare îndoiala în suflet, povestindu-i despre noaptea petrecută de ea cu Charles. Adam rezistă loviturii și decide să se mute în oraș pentru ca băieții să poată urma școala acolo.

Își organizează viața și curând, simțind nevoia de acțiune, începe o afacere care eșuează. Pierde astfel o bună parte din avere.

Copiii crescuseră, aveau acum 15 ani. Tatăl lor le spusese că mama murise, dar fiecare dintre ei avea motive să nu creadă. În viața lui Aaron există și o prietenă, Abra, pe când Caleb e un singuratic, ce bântuie noaptea străzile orașului gândindu-se tot mai mult la mama lor.

Află adevărul din întâmplare și ajunge să-l iubească tot mai mult pe Adam pentru cele îndurate. O întâmplare îl ajută să aibă o discuție fundamentală cu tatăl său, în urma căreia acesta înțelege că fiul cunoștea adevărul despre Kate.

Având un simț practic deosebit și ajutat de către unul din frații Hamilton, Caleb se apucă de afaceri, în timp ce Aaron pleacă la universitate. Caleb dorește ca banii pe care îi câștigă să îi dăruiască tatălui său, pentru a înlocui pierderea pe care acesta o avusese cu afacerea sa. Așteaptă emoționat Ziua Recunoștinței, când, în fața întregii familii, a lui Lee și a Abrei, îi oferă lui Adam toți banii câștigați. Dar, ca în povestea lui Cain și Abel, darul lui este refuzat, iar vorbele tatălui îl lovesc: „*N-am să-i vreau niciodată. Aș fi fost atât de bucuros dacă mi-ai fi putut da ceea ce mi-a dat fratele tău, mândria pentru lucrul pe care-l face, bucuria pentru progresul lui. Banii, chiar și banii curați, nu se compară cu asta*”.

Rănit adânc, Caleb se va răzbuna pe fratele său, ducându-l să o vadă pe Kate. Femeia e zguduită. Într-o ultimă încercare de a răscumpăra anii petrecuți departe de copii, impresionată mai mult de Aaron, în imaginea căruia se vede pe sine la vârsta când era încă pură, îi lasă acestuia prin testament întreaga avere, apoi se sinucide.

Aaron nu află nimic, pentru că, fără a mai lua legătura cu cineva, se înrolează voluntar și pleacă în război. Prietena sa, Abra, înțelege acum că el nu a fost niciodată altceva decât un laș, incapabil să accepte realitatea. Între ea și Caleb va începe o dragoste frumoasă, pe care o va umbri vestea că Aaron a murit în război. Când află tragedia, Adam are un atac cerebral. Caleb se simte vinovat pentru ambele întâmplări, dar cu o ultimă zvâcnire de putere, tatăl aflat pe patul morții îl iartă și îl binecuvântează. Îl eliberează astfel de remușcările ce i-ar fi distrus viața.



Yves Tanguy.
Mamă, tata e rănit!

MARI TEME LITERARE

VIAȚA ȘI DRAGOSTEA. Este transparentă propunerea autorului de a citi acest roman prin prisma legendei biblice despre Cain și Abel.

Cartea vorbește și despre un anumit tip de relație între părinți și copii, dar mai cu seamă despre dragoste. Întregul roman este de fapt povestea unor fii însetați de dragostea părinților lor. Interesant este faptul că atât la Charles, fratele lui Adam, cât și la Caleb sentimentul este îndreptat înspre tată. Cel mai puțin iubit dintre fii este mereu acela care își iubește cel mai mult tatăl. Putem urmări pe larg în roman și o latură morală, diferite concepții și viziuni despre bine și rău. Se desprinde pregnant ideea că o viață trăită fără dragoste este zadarnică. Autorul construiește o saga, ale cărei personaje sunt admirabil realizate și lasă în urma lecturii o impresie puternică.

În prefața ediției românești din 1973, Nicolae Minei mai oferă o direcție de lectură, văzând în roman „un rechizitoriu discret, implicit, dar sugestiv împotriva inechității unor rânduieli care asmut frații împotriva fraților și transformă paradisul într-o anticameră a infernului”.

TEME DE LUCRU

- Cum s-ar putea explica relația dintre Adam și Charles? Care sunt sentimentele care stau la baza ei? Încercați să realizați o caracterizare a fiecăruia dintre ei, pornind de la cuvintele autorului.
- Comentați slăbiciunea lui Charles față de Kate, din perspectiva relației cu fratele său, Adam, analizată mai sus.
- Care este punctul de maximă intensitate al discursului lui Samuel Hamilton?

(R. L. J.)

BIBLIOGRAFIE: Steinbeck, John – *La răsărit de Eden*, traducere de Any și Virgil Florea, E.P.L., București, 1973; Steinbeck, John – *Oameni și șoareci*, traducere, postfață și tabel cronologic de Frida Papadache, Ed. Cartea Românească, București, 1992.

ANEXĂ

Codul familiei (fragment)

„Art. 1 – În România statul ocrotește căsătoria și familia; el sprijină, prin măsuri economice și sociale, dezvoltarea și consolidarea familiei.

Statul apără interesele mamei și copilului și manifestă deosebită grijă pentru creșterea și educarea tinerei generații.

Familia are la bază căsătoria liber consimțită între soți.

În relațiile dintre soți, precum și în exercițiul drepturilor față de copii, bărbatul și femeia au drepturi egale.

Drepturile părintești se exercită numai în interesul copiilor.

Art. 2 – Relațiile de familie se bazează pe prietenie și afecțiune reciprocă între membrii ei, care sunt datori să-și acorde unul altuia sprijin moral și material.“

PREZENTAREA TEXTULUI

CONȚINUT. Textul legislativ despre codul familiei este concentrat în două articole.

Art. 1 începe cu o aserțiune despre relația stat-familie în România. Este subliniat rolul protector al statului în raport cu familia, în plan economic și social.

Perspectiva de abordare juridică a problemei familiei se restrânge de la general către particular, vizându-se, în continuare, interesele mamei și copilului. Relația stat-familie este acum prezentată din unghiul educației formale, instituționalizate, exercitate asupra copilului. Statul protejează familia și în plan educațional.

De la perspectiva exterioară asupra definirii familiei în relație cu statul, se trece apoi la o perspectivă interioară, accentuându-se particularizarea la același nivel de obiectivitate: familia este definită din interior, prin prisma relațiilor dintre soți, întemeiate pe căsătoria liber consimțită.

Se insistă, în final, asupra drepturilor egale ale părinților față de copii, precum și asupra ideii că exercitarea acestor drepturi se face numai în interesul copiilor.

Art. 2 reia problema relațiilor de familie bazate pe prietenie și afecțiune reciprocă. Accentul cade pe unitatea afectivă (morală) și materială a familiei și pe ideea responsabilității reciproce a membrilor familiei, care îi asigură acesteia coeziunea.

STILUL. Textul ilustrează stilul juridico-administrativ printr-o serie de „mărci” specifice la toate nivelurile structurii sale lingvistice.

El respectă normele limbii literare sub toate aspectele: fonetic, gramatical, lexical și ortografic.

Structura morfo-sintactică reflectă un grad maxim de impersonalizare a relatării prin:

- folosirea substantivelor provenite din infinitivul lung („dezvoltarea”, „consolidarea”, „creșterea”, „educarea”);
- folosirea persoanei a III-a a verbelor și pronumelor;
- folosirea verbelor la indicativ prezent (prezentul „generic”);
- folosirea verbelor reflexiv-impersonale („se exercită”, „se bazează”);
- folosirea de enunțuri asertive, mai ales sub formă de propoziții principale coordonate;
- frecvența redusă a relației de subordonare în frază: „care sunt datori”, „să-și acorde unul altuia sprijin moral și material”.
- *Structura lexico-semantică* relevă același caracter convențional, conservator al limbajului, prin anularea oricăror indici de expresivitate (creativitate). Comunicarea neutră, lipsită de afectivitate, expresia limpede și exactă se realizează prin:
 - folosirea tuturor termenilor cu sensul lor propriu, denotativ;
 - folosirea unor structuri verbale stereotipe (clișee lingvistice, formule fixe): „manifestă deosebită grijă pentru...”, „are la bază...”, „a-și acorda sprijin”;
 - folosirea unei terminologii specifice în contexte specifice: „măsuri economice și sociale”, „consolidarea familiei”, „exercițiul drepturilor”, „drepturi părintești”;
 - folosirea termenilor abstracți (cu valoare generică): „stat”, „familie”, „drepturi” etc.

MARI TEME LITERARE

- la nivel textual, conținutul este organizat prin coordonare-enumerare de paragrafe și articole, respectându-se reguli precise de prezentare grafică.

TEMĂ DE LUCRU

- Comparați textul de mai sus, dintr-unul sau mai multe puncte de vedere care vă atrag, cu un (oricare) alt text încorporat în tematica familiei. (G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Irimia, Dumitru – *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

SCOALA

În aria scrisului literar, școala pare o temă secundară, mocnind secret în sensibilitatea creatorului și resuscitată de fiecare dată de spațiile cu care ea vine în atingere: copilăria, adolescența, familia, jocul, formarea personalității, bătrânețea. Cărțile de ficțiune dedicate exclusiv școlii ca temă literară sunt puține. Privită în sine, ca spațiu de viață, școala nu are nimic interesant. Ea presupune, dimpotrivă, monotonia și banalitatea, ea pare să vină în contradicție tocmai cu ceea ce este viu în om. Bacovia a formulat memorabil această stare de lucruri: „Liceu, cimitir al tinereții mele...” Și mai departe, „pedanți profesori și examene grele...” Sau și mai simplu: pentru copilul Creangă, școala înseamnă „procitania”, „Calul Bălan”, scrânteala de minte și de limbă a formelor pronominale neaccentuate (care l-au băgat în pământ pe Davidică de la Fărcașa, o mândrețe de băiat) și în cele din urmă plecarea „surgun dracului pomană” la sumbra „fabrică de popi” de la Socola. Eminescu a spus-o, la rândul lui, cu gravitate: „În zadar, în colbul școlii...”, dar tot el e acela care evocă beția lingvistică și imaginară a orelor de limbi vechi, cu gândul la vreo exotică și evanescentă Clotildă sau sôcoteala vedrelor de vin din perioada studenției berlineze făcută de vreo „blondă Liză”. Mediul școlar e pentru Caragiale un mediu al vanităților, aranjamentelor, compromisurilor, favoritismelor și precarității (chiar și intelectuale). Nici Caragiale nu a iubit școala. Lumea școlii ocazională satira, ironia groasă, persiflarea, comicul. Școala produce și ea un personaj memorabil: profesorul, care poate fi chiar un Mariu Chicoș Rostogan, un fanfaron de operetă și un „erudit” inconștient de propriul său ridicol. Într-adevăr, cel puțin în literatura română, nu oricine are darul de a fi un adevărat „Domnu’ Trandafir” și între personajele prozei noastre (vezi și Scrinul negru al lui Călinescu) profesorul nu prea are nume bun.

În ciuda neajunsurilor sale, sau poate tocmai de aceea, școala e un punct de fugă în universurile alternative. În general, din școală se evadează, și se evadează oriunde. Din școală se fuge în lumea „păsării liră” (Prévert), în imaginar și în visare, în spațiile libere ale lipsei de supraveghere, pe vreo insulă din Mississippi, ca Tom și Huck, prin țară cu vreo trupă ambulantă de teatru, ca tânărul din Ipotești, în pădure sau pe malul gârlei și – de ce nu –, cu ajutorul enciclopediilor și al dicționarelor, în țara furnicilor roșii și a soldaților de plumb (vezi proiectele romanești ale copilului încă Mircea Eliade). Școala e, orice am face, percepută coercitiv. Eminescu, Mircea Eliade, Mark Twain, Jack London, Faulkner și Joyce n-au iubit școala. N-au iubit-o, dar nici n-au urât-o, au început și au sfârșit prin a nu putea s-o suporte, prin a o considera prea seacă și prea cenușie pentru sensibilitatea lor în afară de serie. Școala e un rău necesar. Academia platoniciană, „Lyceum”-ul atenian alcătuiau, totuși, alt fel de școli.

În literatura confesivă școala pare să aibă funcția locului crimei din romanul polițist. Te-ntorci la ea cu frică și curiozitate, încerci să afli ce fel de copil și adolescent ai fost, cât ești de vinovat pentru indolențele, neștiințele și iresponsabilitățile tale de elev care s-a trezit cu adevărat la realitate abia în momentul în care nu mai putea fi elev. Aproape că nu există scriitor care să nu simtă nevoia să regândească, mai ales la bătrânețe, lumea școlilor prin care a trecut. Despre școală se

scriu în general amintiri și memorii, ea e cadrul în care se pot petrece cele mai neașteptate lucruri, treziri la conștiința de sine, stări flagrante de mușenie și abulie, minciuni și furtișaguri, iubiri și despărțiri, lașități și eroisme, gesturi de generozitate și penibile manifestări de egoism.

Și totuși, vârsta maturității plasează întotdeauna școala într-o lumină nouă, o resemnifică, cum se spune. Din momentul în care ai scăpat de calvarul școlii, începi parcă să regreti acest calvar. Din momentul în care nimeni nu te mai obligă să-ți faci temele, începi să simți că viața ta nu poate continua fără să-și găsească propriile ei teme. Au scris despre anii lor de școală, care mai reținut, care mai patetic, și Goethe, și Tolstoi și Papini, și Francesco de Sanctis, și Joyce, și Jean Paul Sartre. Dar și scriitorii noștri: Ion Ghica, Negruzzi, Slavici, Sadoveanu, Radu Petrescu. Despre școală se scrie mult la trecut, școala pare să fie întotdeauna „de altădată”. Școala ca obiect al scrisului e mai ales un spațiu al rememorării, al evaluării unor secvențe de destin. Pentru că școala e aceea care te formează ca individualitate, indiferent de cât de bun elev ai fost. Școala îți dă o structură, ea e în primul rând aceea care te obligă să te structurezi, ea te face om. Dacă nu ea, atunci măcar „școala vieții”, dar tot o școală și aceasta.

Mersul la școală și ieșirea din inocență; școala și alteritatea, școala și primele iubiri, școala și conformismul sau revolta, școala ca spațiu al confruntării, al conflictului dintre propria ta conștiință și mediu. Iată posibile teme de reflecție. Școala înseamnă învățarea alfabetului, scrisul, cărțile, responsabilitățile, temele, disciplina, orarul, premiile, ambiția de a ști, fuga și apropierea de tine însuși, descoperirea vocației. Loc al paradoxurilor ființei și al deschiderii spre imensul teritoriu al științelor și culturii, școala sfârșește prin a fi un purgatoriu al intrării în viață.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini ale unor așezăminte de învățământ și cultură, din țară și din lume.

scriu în general amintiri și memorii, ea e cadrul în care se pot petrece cele mai neașteptate lucruri, treziri la conștiința de sine, stări flagrante de muțenie și abulie, minciuni și furtișaguri, iubiri și despărțiri, lașități și eroisme, gesturi de generozitate și penibile manifestări de egoism.

Și totuși, vârsta maturității plasează întotdeauna școala într-o lumină nouă, o resemnifică, cum se spune. Din momentul în care ai scăpat de calvarul școlii, începi parcă să regreți acest calvar. Din momentul în care nimeni nu te mai obligă să-ți faci temele, începi să simți că viața ta nu poate continua fără să-și găsească propriile ei teme. Au scris despre anii lor de școală, care mai reținut, care mai patetic, și Goethe, și Tolstoi și Papini, și Francesco de Sanctis, și Joyce, și Jean Paul Sartre. Dar și scriitorii noștri: Ion Ghica, Negruzzi, Slavici, Sadoveanu, Radu Petrescu. Despre școală se scrie mult la trecut, școala pare să fie întotdeauna „de altădată”. Școala ca obiect al scrisului e mai ales un spațiu al rememorării, al evaluării unor secvențe de destin. Pentru că școala e aceea care te formează ca individualitate, indiferent de cât de bun elev ai fost. Școala îți dă o structură, ea e în primul rând aceea care te obligă să te structurezi, ea te face om. Dacă nu ea, atunci măcar „școala vieții”, dar tot o școală și aceasta.

Mersul la școală și ieșirea din inocență; școala și alteritatea, școala și primele iubiri, școala și conformismul sau revolta, școala ca spațiu al confruntării, al conflictului dintre propria ta conștiință și mediu. Iată posibile teme de reflecție. Școala înseamnă învățarea alfabetului, scrisul, cărțile, responsabilitățile, temele, disciplina, orarul, premiile, ambiția de a ști, fuga și apropierea de tine însuși, descoperirea vocației. Loc al paradoxurilor ființei și al deschiderii spre imensul teritoriu al științelor și culturii, școala sfârșește prin a fi un purgatoriu al intrării în viață.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini ale unor așezăminte de învățământ și cultură, din țară și din lume.

Ion GHICA

Școala acum 50 de ani

AUTORUL ȘI OPERA SA

Fiul banului Dimitrie Ghica și al Mariei Câmpineanu s-a născut în București la 12 august 1816 și a murit la moșia sa din Ghergani la 22 aprilie 1897. Este cunoscut în literatură îndeosebi prin scrisorile sale către Vasile Alecsandri, încetăținind deci specia epistolei la noi. Își ia diploma de inginer la Paris și dorește modernizarea exploatărilor miniere din țară, este profesor la Academia Mihăileană din Iași. După Unirea din 1859 este președinte al Consiliului de Miniștri, ministru de Interne, membru și apoi președinte al Academiei, director general al teatrelor, ministru al României la Londra. *Convorbiri economice* (1865 – 1875) sunt scrieri pe temeuri științifice, dar cu propensiune către literatură. Lucrările literare capitale ale lui Ghica sunt *Amintiri din pribegia după 1848* și mai ales *Scrisori către Vasile Alecsandri*, ultima fiind rezultatul îndemnului adresat autorului de poetul din Mircești.



În mărturisirile sale, Ion Ghica sublinia faptul că în aceste scrieri sub formă de scrisori a spus numai adevărul. A făcut-o uneori cu energie, dezvăluind aspecte condamnabile din societatea vremii. S-a ridicat împotriva unor partide politice pe care le-a demascăat drept ipocrite. A denunțat adesea calomnia și minciuna.

Valoarea scrisorilor lui Ion Ghica constă nu doar în dezvăluirea unor aspecte sociale ale epocii, ci mai ales în arta cu care a reușit să reînvie momente și figuri din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorul oferă numeroase și vii amănunte despre Iancu Văcărescu, Anton Pann, Nicolae Filimon, I. Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri. Vorbește cu dragoste despre Nicolae Bălcescu. Amănunte importante pentru cunoașterea situației învățământului din primele decenii ale veacului trecut găsim în scrisorile *Școala acum 50 de ani* și *Dascăli greci și dascăli români*. Guvernatorul insulei Samos (1854 – 1858) a fost, după expresia lui Șerban Cioculescu, „un mare scriitor ocazional, ca să nu spunem un diletant în literatură. Nimeni ca dânsul (...) n-a reușit să învie trecutul cu atâta firească înzestrare a penelului, parcă substituit penei”.

PREZENTAREA TEXTULUI

DASCĂLUL CHIOSEA. Scrisoarea ce face obiectul discuției noastre datează din februarie 1880 și începe cu foarte cunoscuta și obișnuita formulă „*Iubite amice*”, evocând în continuare chipul dascălului Chiosea, „*bătrân cu anteriu de calemcheriu, la cap cu cauc de taclit vărgat cu cearșaf alb*”, care se plimba printre elevi înarmat cu o vargă lungă, cu care „*ardea pe câte unul după cum i se părea*”. Iar dacă vreunul nu știa lecția, atunci când dascălul nu-l ajungea cu nuiua, „*scotea imineul din picior și-l azvârlea după dânsul, strigând: «Fir'ai al dracului cu tat'to și cu mă-ta, că n-ai învățat matimă»*”.

După ce prezintă imaginea mai mult decât hilară a acestui dascăl, scriitorul (fostul elev de atunci) ne informează că bătrânul nu era rău, dar că-l durea inima când vedea că nu se silesc copiii la învățătură.

Remarcăm și tenta critică, de reală importanță pentru cunoașterea unor aspecte ale timpului: „*El nu era civilizat, ca să nu-i pese dacă elevii învață sau nu. Pentru el școala nu era o chiverniseală, nu se gândea la treci zi, treci noapte, apropie-te leafă. Nu sta cu ceasornicul deschis pe catedră ca nu cumva minutarul să treacă peste semn*”.

„**DEPOZITARIII LIMBII ȘI NAȚIONALITĂȚII NOASTRE.**” Vorbind despre dascălii săi, Chiosea, Chiriță, Stan, scriitorul observă că „*viața lor era cu copiii din școală, nu știau nici șosea, nici cafe-șantan, nici deputăție...*”, „*rosteau gama din muzica bisericească veche și le ieșea pe nas cale de-o poștă*”.



Târgoviște. Liceul Militar Mănăstirea Dealu. Imagine de epocă

De la ei au învățat carte unele personalități ale timpului, ca logofătul Greceanu, Văcăreștii, Anton Pann etc. Cuvintele prin care-i evocă Ion Ghica sunt pline de laudă: „*Acei bieți dascălași au fost depozitarii limbii și naționalității noastre*”. Scriitorul nu uită să amintească de viața lor plină de privațiuni, „*fără benemerenti, fără recompense naționale, fără pensii, plățiți ca vai de ei; trăiau și munciau necunoscuți, fără să bănuiască măcar că erau patrioți, împinși numai de un instinct bun și generos, își făceau cu sfințenie datoria*”.

Citind aceste rânduri, înțelegem că ele înseamnă mai mult decât o simplă evocare. Ele alcătuiesc un portret al dascălului împătimit în a-i învăța pe copii, modest, fără să aștepte vreo răsplată, și chinuit de privațiunile de care n-au scăpat dascălii nici unui timp. Respectul față de acei dascăli are ton de venerație: „*purtăm noblețea neamului în inima și în spiritul lor*”, spune Ion Ghica.

Pentru a sublinia mai puternic prețuirea meritată de dascălii copilăriei lui, scriitorul îi pune în antiteză cu cei contemporani scrierii, majoritatea dintre ei preocupați de diferite sisteme ortografice, de etimologie, filologie și mai ales de politică.

PORTRETUL LUI NICOLAE FILIMON. După ce ironizează aceste aspecte, scriitorul evocă școala din Udricani, unde se învăța sub albastrul cerului și, când ploua, copiii se înghesuiau pe prispa bisericii și scriau pe genunchi și pe scările acesteia.

Autorul evocă în continuare sosirea la București a dascălului Lazăr și înființarea școlii de la Sfântul Sava. Amintirile se opresc și asupra unui copilandru „*nalt, rumen, sprintenel, cu plete de țârcovnic*”. Era Nicolae Filimon, creatorul de mai târziu al romanului social românesc, care mai întâi a fost cronicar dramatic și critic muzical. Afirmând că scopul acestei scrisori nu este de a face analiza scrierilor lui Nicolae Filimon, Ion Ghica se oprește cu insistență asupra persoanei aceluia, amintind chiar multe dintre obiceiurile și deprinderile lui, ce feluri de mâncare prefera și cum le pregătea. În aceste pagini este realizat un portret complet al autorului romanului *Ciocoi vechi și noi* care, după spusele lui Ion Ghica, „*avea un caracter blând, vesel și plăcut și nepăsător încât întristarea nu s-a lipit de dânsul*”.

Ultima parte a scrisorii este dedicată în întregime lui Nicolae Filimon, pe care autorul scrisorii îl numește „*scriitor de mare merit*” și „*unul dintre luceferii literaturii noastre*”.

CONCLUZII. Revenind asupra structurii acestei scrieri, observăm că este concepută sub forma unei scrisori adresate unui prieten.

Deși intenția autorului a fost de a evoca școala așa cum era ea cu 50 de ani în urmă, alături de amintirile legate de acest subiect au fost consemnate în mod firesc și alte aspecte importante ale epocii, autorul oprindu-se asupra unor nume remarcabile din istoria culturii noastre.

Subliniem realismul evocării și îndemnul la înaltă ținută morală adresat dascălimii. Graiul muntenesc folosit este colorat cu multe arhaisme, care contribuie la reconstituirea realistă a epocii. Autorul combate cu convingere aberațiile etimologiștilor și fonetiștilor, subliniind faptul că „*scrisul trebuie să fie reproducțiunea exactă a vorbirii*”.

Ca să sintetizăm, această scrisoare se oprește asupra următoarelor aspecte: imaginea școlii de la începutul secolului al XIX-lea, chipul dascălului vremii, evocarea unor personalități ale generației, cât și evidențierea unor convingeri morale ale scriitorului.

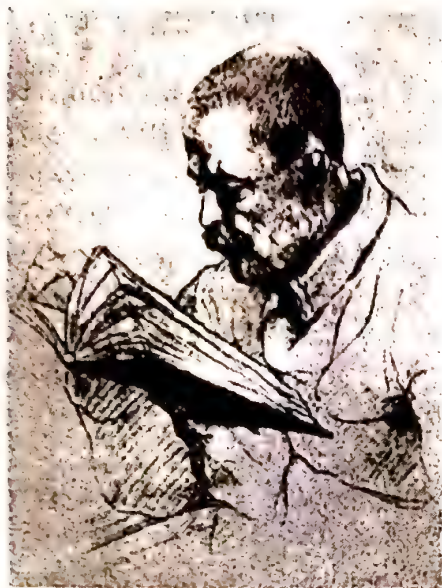
TEME DE LUCRU

- Care este stilul ales de scriitor pentru evocarea amintirilor legate de școală? Cum explicați opțiunea lui?
- Care sunt numele dascălilor, amintiți de scriitor, de la care acesta a avut de învățat? Ce trăsături comune îi leagă? Găsiți citatul în care scriitorul omagiază efortul anonim al acestora. (F. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – *Dicționarul scriitorilor români, D – L*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1998.

Ion Luca CARAGIALE

Bacalaureat



AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 30 ianuarie 1852, în satul Haimanale (azi I.L. Caragiale), județul Dâmbovița. Este dramaturg și prozator. Urmează clasele primare și Școala Domnească la Ploiești și următoarele patru clase în particular și la Gimnaziul „Sfinții Petru și Pavel” din același oraș. Între anii 1868 și 1870 frecventează cursurile Conservatorului din București, clasa de declamație și mimică, avându-l profesor pe unchiul său, dramaturgul Costache Caragiale. În 1870 renunță la postul de copist pe care-l deținea la Tribunalul Prahova și se angajează ca al doilea sufleur și copist la Teatrul Național din București. În această perioadă, începe să publice în gazetele politice și umoristice de orientare liberală: „Ghimpele”, „Telegraful”, „Asmodeu”; este girant responsabil la „Alegătorul liber” (1875 – 1876), corector la „Unirea democratică” (1876 – 1877).

Între anii 1877 și 1881, colaborează cu articole, reportaje, note sau traduceri la ziarul politic al junimiștilor, „Timpul”. Tot acum frecventează ședințele „Junimii” și publică, în revista „Convorbiri literare”, principalele piese de teatru: *O noapte furtunoasă* (1879), *Comu Leonida față cu Reacțiunea* (1880), *O scrisoare pierdută* (1885), *D-ale carnavalului* (1885) – comedii; *Năpasta* (1890) – dramă. În 1879 face prima călătorie în străinătate, la Viena, ca invitat al lui Titu Maiorescu. În stagiunea 1888 – 1889, Caragiale este director general al teatrelor, manifestându-se ca un foarte exigent regizor și organizator. În cursul anului 1889, apare la Editura „Socéc” primul volum al autorului – *Teatru* –, prefătat de Titu Maiorescu, cu studiul acestuia din 1885, *Comediile domnului Caragiale*. Urmează mai multe volume, broșuri și pliante, care, împreună cu „Calendarul Claponului” (1878), „Calendarul Moftului român” (1902) și cu principalele gazete editate singur sau în colaborare („Claponul”, 1877; „Națiunea română”, 1877; „Bobârnacul”, 1878 – 1879; „Moftul român”, 1893; 1901 – 1902; „Vatra”, 1884 – 1903), reprezintă cea mai complexă ofertă făcută de un scriitor clasic român circuitelor de difuzare literară și publicului. Această activitate ar fi trebuit să-i aducă scriitorului consacrarea, dar lui Caragiale i se refuză sistematic confirmarea culturală și socială. Totul culminează cu un scandalos proces de plagiat (1901 – 1902), intentat de obscurul scriitor Caion (C.A. Ionescu). Se mută cu familia la Berlin, în primăvara anului 1905. Această soluție extremă, a exilului voluntar, o alege după ce căutase să se opună numeroaselor obstrucții prin gesturi spectaculoase (inițiativele comerciale ca berar sau ca mandatar al restaurantului din gara Buzău) și printr-un complicat joc al alianțelor politice cu junimiștii, cu liberalii și cu conservatorii. La Berlin continuă să scrie; trimite spre publicare în țară povestiri fantastice (*Kir Ianulea*, *Calul dracului*) și un studiu de analiză politică – 1907. *Din primăvară până-n toamnă*. Moare la Berlin, la 22 iunie 1912, după ce respinge ideea jubileului de șaizeci de ani, organizat în țară.

PREZENTAREA TEXTULUI

Inclusă într-o serie tematică mai largă, cea a școlii, schița *Bacalaureat*, figurând în volumul *Momente, schițe, amintiri*, satirizează favoritismul, promovarea prin intervenții a elevilor incompetenți.

Subiectul este concis, simplu, conceput linear. Textul se compune din două dialoguri care dezvoltă firul epic, ceea ce îi conferă un caracter dramatic, de mic spectacol, legate prin scurte secvențe narative, cu rol de indicație scenică, făcute din perspectivă naratorială. Deschiderea schiței se face brusc, printr-o relatare la persoana I (relația autor-narator-personaj trebuie avută în vedere), și surprinde cele două personaje principale, doamna Caliopi Georgescu și naratorul-personaj, în plină mișcare. Poziția personajelor se schimbă, fiecare trecând, pe rând, în prim-plan.

PRIMUL DIALOG dintre naratorul-personaj și doamna Georgescu, care deține în acest segment poziția principală, se desfășoară alert și conține informația ce va declanșa acțiunea orientată riguros către deznodământ. Caragiale își lasă personajele să vorbească, „individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întâi din modalitățile lor de a se exprima” (Tudor Vianu). Printr-un debit verbal insistent, hotărât, întrerupând orice replică a interlocutorului pentru a evita ezitățile, madam Caliopi pronunță numele lui



Craiova. Colegiul Național „Frații Buzești”

Ovidiu, fiul său, care trebuie ajutat să promoveze examenul la Morală. „*Persecutat*”, după părerea mamei, de profesorul Popescu, „*capabil să-i zdrobească cariera*”, tânărul „*foarte simțitor*”, și având în vedere și „*educația primită*”, e capabil să se omoare. „— *Închipuiește-ți, să-i dea nota 3, și lui îi trebuie 6... și la ce? tocmai la Morală?*” Ticurile verbale, expresiile stereotipe („*Poți!... să nu zici că nu poți... știu că poți... trebuie să poți!*”), gesturile redând agitația în atingerea scopului („*Lovește la stânga, lovește la dreapta, apoi iar la dreapta, apoi la stânga; în fine, înfige iar vârful în spinarea birjarului, care oprește*”) îngroașă caricatural personajul și pun în evidență contrastul dintre aparență și esență. Intervențiile preopinentului, care este în fapt o dedublare a autorului, reduse la câteva replici ambigue la prima vedere, lasă impresia unui acord față de propunerile doamnei Georgescu. Substratul este ironic. În final, dialogul e întrerupt de o secvență aparținând naratorului, care informează asupra unei situații comice: numele celor trei fii ai doamnei Georgescu sunt Virgil, Horațiu și Ovidiu, ceea ce reflectă snobismul. Pe de altă parte, cititorul află faptul că primii doi sunt deja studenți la drept, pe când mezinul, destinat aceleiași cariere, trebuie să treacă bacalaureatul, dar „*s-a înțepenit la Morală*”. Satira este potențată de ironie.

AL DOILEA DIALOG, în care rolul principal îl deține naratorul-personaj, se desfășoară acasă la profesorul Popescu. Pentru a ajunge la „obiectul” solicitat, schimbarea notei din 3 în 6, personajul recurge la o mișcare de motivare deviată într-o divagație cu o funcție comică. Efectul discursului, caracterizat prin vorbărie goală și frazeologie

bombastică, nu este cel scontat, și atunci strategia va fi alta. Profesorul este luat direct: „Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Știi de ce am venit la dumneata?” Și mai departe: „Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu pe care l-ai examinat ieri la Morală și i-ai dat nota 3 – să-i dai nota 6...” Automatismul verbal imperativ al doamnei Georgescu este reluat de personajul-narator: „Să nu zici că nu poți! Știu că poți! Trebuie să poți!” Replica „Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul s-o îmbrățișeze?” relevă sensul intervenției mamei, subliniind ridicolul situației. Argumentul „Sunt toți de familie bună”, repetat de profesor, persoană coruptibilă, încurajând nonvaloarea, va fi reluat de madam Georgescu, dezorientată în privința înțelesului.

EPILOG ȘI MORALĂ. În epilog, comicul rezultă din rezolvarea favorabilă a situației, dar mai ales din replica personajului feminin, devenită „*norocita matroană română*” (aluzie la numele latine ale fiilor): „Uf... am scăpat! Am dat și bacaloriatul ăsta”. Pronunția deformată a cuvântului „baccalaureat” este relevantă pentru nivelul de cultură și mediocritatea personajului.

Cuvântul-cheie al schiței, „morala”, e în discordanță cu favoritismul practicat de doamna Georgescu (replica din final arată că procedeul a mai fost folosit cu succes) și văzut ca un comportament normal. În concepția personajului feminin nu există incompatibilitate între faptul de a fi „corigent” la Morală și cariera juridică, de împărțitor al dreptății.

Comicul de situație, de limbaj, de caracter acționează simultan, ajutând la caracterizarea personajelor.

„CE ARE A FACE MORALA CU CARIERA DE AVOCAT?” (fragment din text)

„Mă dau jos din birjă și pornesc ridicând rugi călduroase la cer, să dea Dumnezeu să nu fie acasă d-l profesor de filosofie. Intru, ajung la locuința lui, bat. Cerul n-a voit s-asculte rugile mele: d-l profesor este acasă... Cum să încep? Să-l iau pe departe... zic:

– Frate Popescule, ciudate sunt și programele și regulamentele școlilor noastre: prea se dă o egală importanță tuturor obiectelor de studii și asta e dăunător mersului, adică vreau să zic, progresului; căci în definitiv, ce vrea să facă școala din tinerele generațiuni, care vin și caută, mă-nțelegi, o cultură sistematică, pentru a deveni cetățeni utili, fiecare în ramura sa de activitate socială?

Profesorul se uită la mine aiurit, fără să înțeleagă. Eu urmez:

– Bunăoară, am văzut absurdități în școlile noastre; am văzut copii cu excelente aptitudini la studii, condamnați a sta un an repetenți, fiindcă n-au avut notă suficientă la muzică sau la gimnastică. Înțelege bine că un an de întârziere, pentru inaptitudine la muzică sau la gimnastică!... Dar asta, trebuie să convii și dumneata, e tot așa de absurd ca și când ai împiedica pe un tânăr dispus să învețe dreptul, să piarză un an, fiindcă nu e tare la Morală... Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul să o îmbrățișeze?... Ba nu, spune d-ta!

Profesorul holbează ochii la mine și mai aiurit... Văzându-l așa, îmi zic: nu merge! nu merge cu sistema mea pe departe! trebuie apucat boul de coarne.

– Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Știi de ce am venit la dumneata?

– Ba!

– Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu pe care l-ai examinat ieri la Morală și i-ai dat nota 3 – să-i dai 6...

- !
- Să nu zici că nu poți!... Știu că poți! trebuie să poți!
- Atunci trebuie să le dau la toți!
- Să le dai la toți!
- Bine, dar...
- Să nu zici că nu poți! Știu că poți! trebuie să poți! să le dai la toți! Sunt toți de familie bună!
- Profesorul – e și el om de familie bună – zice:
- Bine! dacă sunt de familie bună, vom căuta să le dăm la toți nota 6.
- Îmi promiți?
- Pe onoarea mea de profesor!“

TEME DE LUCRU

- Alcătuiți o compunere prin care să demonstrați că „morala“ este cuvântul-cheie al schiței.
- Comentați, pe de o parte, argumentația naratorului-personaj în fața profesorului Popescu, pe de altă parte, atitudinea profesorului față de situația creată. (S. P. S.)

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Șerban – *Caragialiana*, Ed. Eminescu, București, 1977; Cioculescu, Șerban – *I.L. Caragiale*, Ed. Tineretului, București, 1967; Vianu, Tudor – *Studii de stilistică*, Ed. Minerva, București, 1973.

Ion Luca CARAGIALE

Triumful talentului

PREZENTAREA TEXTULUI

NIȚĂ GHÎTESCU, UN OM FĂRĂ NOROC. Eroii schiței, Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu, sunt doi buni camarazi la o școală de provincie unde nu strălucește nici unul printr-un prea mare sârg la învățătură. Dacă-i deosebește totuși ceva, afară de condiția materială, este fără îndoială talentul lor așa de diferit la scris: în vreme ce Ghiță, cu degetele degerate și lipsit de „apucătură din ochi la lucru de piguleală“, așterne literele cum nu se poate mai urât, Niță are „icoană la scris“, întrecând cu mult chiar modelele caligrafice tipărite. La terminarea claselor primare, copil sărac fiind, Niță e îndrumat de dascăl să meargă să-și câștige pâinea din darul ce i l-a dat Dumnezeu: să se facă așadar copist pe undeva prin Capitală. Grație unei cunoștințe, află îndată de un concurs ce se ținea la unul din ministere pentru asemenea post. Concurenți se dovedesc destui, dar și Niță oferă examinatorilor săi o probă de toată frumusețea; totuși nu va fi printre cei aleși. Mâhnit, dar fără a-și pierde speranța, Niță se hotărăște să aștepte răbdător, căci, vorba cunoștinței, „mai sunt șase ministere; o să se mai ivească locuri“; și locuri se ivesc într-adevăr în cinci rânduri la câte un minister și Niță concurează din nou cu același zel, dar și cu același rezultat dezastruos care-l face pe nenorocosul candidat să exclame iarăși, dar din ce în ce mai mâhnit: „Și ce frumos scrisesem, domnule!“

NIȚĂ ȘI GHIȚĂ. SCHIMBURI DE ROLURI. Tot mai rămâne însă un minister, și nu mult trece până când și acela scoate un post de perfect caligraf la concurs. În așteptarea examinării, Niță își dă toată silința și exersează zi de zi fel de fel de scriituri, dar chiar în ajunul celei din urmă încercări, nu mică-i e mirarea întâlnindu-și vechiul camarad, pe Ghiță Nițescu, venit în București pentru a se prezenta la același concurs. Să concureze la caligrafie Ghiță cu Niță pare o glumă și totuși nu e, după cum îi explică Ghiță colegului său: însuși ministrul, către care tânărul avea recomandatie, i-a poruncit să se prezinte.



București. Muzeul Literaturii Române

Pentru mai multă siguranță însă, Ghiță îi oferă lui Niță trei poli ca să nu se prezinte la concurs. Niță, cu mare nevoie de bani, dar și sigur pe talentul său, n-ar fi încheiat niciodată asemenea târg, dacă tocmai atunci cunoștința sa nu l-ar fi întâlnit și nu i-ar fi spus că i-a găsit deja un post mai bine plătit și mai de viitor decât cel pentru care se pregătea să concureze. Târgul între cei doi camarazi se încheie așadar într-o formă chiar mai avantajoasă pentru fiecare. Se vor prezenta amândoi la concurs, dar fiecare va iscăli proba cu numele celuilalt; în schimbul a cinci poli Ghiță va avea deci nu doar recomandatie, dar și o probă caligrafică de invidiat.

Coincidența face ca de această dată la concurs să fie doar doi candidați – firește, cei doi vechi camarazi –, lucru care însă nu pare să simplifice lucrurile, ba dimpotrivă.

ERRARE HUMANUM EST (fragment din text)

„Ieșind de la concurs, în sala de așteptare, Ghiță a mulțumit cu efuziune camaradului său, iar acesta i-a zis:

– Numai noi doi am fost: recomandatie ai, caligrafie am, slavă Domnului! Să fie cât ai dracului, pe cine o să numească?

N-apucă să termine vorba Niță, și ușa se deschise.

ȘCOALA

– Rezultatul concursului! strigă solemn prezidentul comisiei. S-au prezentat doi concurenți: dd. Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu. A reușit domnul...

– Domnul? ... întrebare într-un glas cei doi concurenți.

– Domnul Niță Ghițescu!

– Dați-mi voie, domnule director, zise Niță atins, pe când Ghiță nu știa ce să creadă; trebuie să fie o greșeală! Poate că n-ați văzut bine probele!

– Cum? Întrebă aspru directorul, prezidentul comisiei.

– Slavă Domnului! Adăogă Niță... ne cunoaștem ce putem... Trebuie să fie, nu Niță Ghițescu, ci Ghiță Nițescu.

– Domnule! nu-ți permit să fii rău crescut!... mă-nțelegi? Am zis bine: a reușit d. Niță Ghițescu!

Dar d. Niță Ghițescu nu s-a lăsat biruit de asprimea d-lui prezident al comisiei; foarte obraznic, a strigat și mai tare:

– Nu se poate, domnule director! V-ați înșelat! Uitați-vă la probe!

Tonul cu care a zis «uitați-vă la probe!» a făcut un efect straniu asupra superiorului: i-a impus, parcă; acest domn a răspuns:

– În fine, errare humanum est... să vedem...

Și zicând acestea, a scos din buzunar un plic, pe care camaradul lui Niță-l cunoștea bine, și din plic a tras o scrisorică; s-a uitat pe ea cu băgare de seamă, și, cu tonul mai blând, zâmbind:

– Știi că ai dreptate dumneata? ... Așa e! ... Vezi? ... confundasem... În adevăr, a reușit d. Ghiță Nițescu.

– Așa da! A răspuns plin de satisfacție d. Niță Ghițescu.

Și d. director, grav, se retrase-nchizând ușa."

LUMEA PE DOS. Povestea banală a celor doi colegi de școală este, în fond, o poveste cu tâlc. Finalul, la prima vedere absurd, al acestei istorii ce evoluase până atunci într-o monotonie și o previzibilitate evident intenționate pune în lumină caracterul carnavalesc, „pe dos“ al acestei lumi. Dezordinea este dată în primul rând de absența oricăror fundamente morale și valorice. Aici individul nu are identitate (ori are una ușor substituibilă): vezi simetria goală a numelor personajelor: Ghiță Nițescu și Niță Ghițescu. Valoarea este un criteriu de selecție inoperant, înlocuit cu succes de „recomandăție“. Mediocru, pus în imposibilitatea de a se valida prin el însuși, eroul caragialian e mereu în căutarea unui protector. „Cunoștința“, „amicul“ capătă atributele unei autorități veritabile, ele reprezintă un fel de instituție eficientă, omniprezentă. Astfel de situații vom întâlni și în alte „momente“: *Lanțul slăbiciunilor*, *Bacalaureat*. Într-o societate bazată pe asemenea principii competența e chiar un dezavantaj. Semnul clar al ignorării regulii numărul 1: asigurarea unei amabile protecții. „Icoana“ la scris a lui Niță nu face nici o para chioară; abia intervenția cunoștinței reușește să miște lucrurile. Talentul și recomandăția se opun atât de categoric unul alteia, încât orice conciliere se dovedește imposibilă. A le avea pe amândouă este ceva atât de absurd, atât de neînțeles încât produce confuzie și neliniște, cum se întâmplă cu directorul celui din urmă minister.

Toate semnele acestui univers sunt răsturnate: cumintele e nebun și nebunul înțelege. Cât timp personajele evoluează normal, ele fac figura unor eroi donquijotești: vezi peregrinările lui Niță din minister în minister. Când comportamentul lor intră sub incidența absurdului comic (Ghiță vrea să devină caligraf, Niță protestează vehement împotriva

MARI TEME LITERARE

declarării sale drept câștigător și zâmbește cu satisfacție când e scos din joc), e semn că se integrează normal, că reacționează coerent față de lumea în care trăiesc.

Ironia ce însoțește pe dedesubt discursul epic este dublată de una ce ține de viziune. Personajele lui Caragiale stau adesea sub un destin ironic, manifestat ca „vice-versa”. Asemeni personajului din *Două loturi* care are numerele câștigătoare la loterie, dar invers, Niță nu poate reuși la concurs decât atunci când este, de fapt... Ghiță.



Făgăraș. Colegiul Național „Radu Negru”. Imagine de epocă

TEMĂ DE LUCRU

- Să ne gândim la o temă mai puțin obișnuită: să imaginăm o proză care să aibă o desfășurare epică asemănătoare, dar în epoca noastră, a calculatoarelor... Realizați, prin urmare, un eseu cu următorul titlu: „Niță, Ghiță și calculatorul”.

(D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Cazimir, Ștefan – *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Ed. Cartea Românească, București, 1988; Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Cioculescu, Șerban – *Caragialiana*, Ed. Eminescu, București, 1977.

Ioan GROȘAN

Marea amărăciune

AUTORUL ȘI OPERA SA

Prozator, dramaturg și jurnalist, Ioan Groșan s-a născut la 3 octombrie 1954 în Satulung (Maramureș). Este absolvent al Facultății de Litere a Universității din Cluj.

În anii studenției este membru al Cenaclului literar „Echinoc”, apoi al „Cenaclului de Luni” și al „Cenaclului din Tei” din București. Este membru fondator al grupului satiric „Ars Amatoria”.



Debutază cu volumul de nuvele *Caravana cinematografică* (1985). Următoarele volume publicate sunt: *Trenul de noapte* (1989), *Școala ludică* (teatru, 1990), *Planeta mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (1992), *Jurnal de bordel* (1995), *Jurnal de Cotroceni* (1998).

Nuvela *Caravana cinematografică* a fost tradusă în limba rusă, iar nuvela *Trenul de noapte* în limbile franceză, germană și poloneză.

Proza lui Ioan Groșan a reușit să se sustragă teoretizărilor optzeciste și să îmbine textualismul cu plăcerea ficțiunii. Considerat drept un „fantezist alegoric” de către Radu G. Țeposu (*Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*) sau un „ficionar” de către Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul românesc*), care preia, de fapt, o formulă aplicată de Ov. S. Crohmălniceanu prozei optzeciste, Groșan își păstrează, într-adevăr, apetitul narativ, capacitatea de a fabula, dând o anume „carnalitate” povestirilor sale. În plus, problemele grave ale existenței, dilemele individului nu sunt ignorate, chiar dacă sunt mascate de umor sau exprimate într-o manieră inedită.

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA ȘI PERSONAJELE. *Marea amărăciune*, apărută în volumul de debut *Caravana cinematografică*, este una dintre povestirile antologice ale autorului. Trăsăturile prozei optzeciste sunt asimilate, absorbite în țesătura epică, parodia, grotescul, autoreferențialitatea se amestecă bine în pasta poveștii, nu sunt corpuri străine, nici nu tind să devină stufoase și să sufocă astfel cititorul.

Tema acestei povestiri (de fapt un micro-roman sau – după Mircea Cărtărescu – „un long short story”) o constituie jocul cu ficțiunea și forța ei demiurgică. Nevoia de ficțiune a profesorului de limba română, Sebastian Pop, este totală: iubitele sale (Beatrice Cărmizaru, Ioana Eraclid), soția sa, Sonia, sunt de fapt creații ale fantazărilor sale sau întrupări ale unor „prescrieri” (ficțiuni transpuse în realitate în așa fel încât adevărul faptelor reale să corespundă cu adevărul celor scrise pe hârtie). Realitatea (această „prejudicată”, după cum remarca Groșan în textul publicat în „Amfiteatru”, nr. 5, mai 1988) încetează de a mai fi obsesia scriitorului postmodern, ca și a personajelor din această nuvelă, locul ei fiind luat de spectacolul ficțiunii, singurul care poate conferi existenței savoarea necesară, o aură estetică, precum și prospețimea virtualului, a începutului.

Sebastian Pop, profesor remarcabil, cu obligații didactice și casnice de îndeplinit, plutește în sfera înaltă a livrescului și a fanteziei. Fără a fi lipsit de spirit critic, de spirit

MARI TEME LITERARE

de observație, cu oarecare veleități de conducător social, acesta optează pentru ficțiune, jocul „prescrierilor” ajutându-l să se împotrivească mediocrității, încremenirii. Împreună cu Ioana Eraclid, profesoara de engleză, încearcă să creeze realitatea prin cuvânt, să modifice lumea, să transfere ficțiunea în realitate, această „comutare a scripturalului în real” constituind chiar tema povestirii, după cum observa Mircea Cărtărescu (*op. cit.*) Astfel, realitatea sumbră a perioadei comuniste, cu obligațiile unor ședințe interminabile, cu defilări pe stadioane și colectări de sticle și borcane, începe să se modifice sub influența biletelor prescriptive. Demersul lor nu este un simplu joc, ci încercarea disperată de a acționa asupra unei lumi grotești (rânduite în baza unor ierarhii ridicole, arbitrare, preocupate de ambiții, bârfe și întrîgi mărunte), în speranța de a o schimba.

IUBIRE, FICȚIUNE, NOSTALGIE. Cei doi se întâlnesc în cabinetul de literatură, în pod, în pivniță, prin gări și autogări pentru a bea cafea, a discuta despre literatură, dar mai ales pentru a realiza ceea ce au scris pe hârtie (ei sunt autorii și, totodată, actorii scenariilor scrise), oricât de dificil ar fi; chiar și dragostea lor se datorează acestui joc ficțional.

Iubirea ca ficțiune, ca virtualitate, reprezintă sublimul, dar, de îndată ce se transformă în realitate, își găsește împlinirea, ea decade (orice nuntă, orice împreunare fiind numai o ratăre, o moarte), de unde „marea amărăciune” a personajului ce tânjește după un veșnic

început. În acest sens, Mircea Cărtărescu remarcă: „Nostalgia, sentimentul postmodern prin excelență, apare ca o reacție viscerală de frustrare. Ca în basmul eminescian, frumoasa e fără corp și nu poate fi strânsă în brațe. Fantomatică, translucidă, iluzorie, lumea psihică a postmodernității ar fi etern des-fondată dacă nu s-ar fonda tocmai pe nostalgia realelor, a paradisului pierdut” (*op. cit.*).



Odorheiu Secuiesc. Gimnaziul. Imagine de epocă

IERARHII DE CANCELARIE.

Ioan Groșan nu este însă numai un fantezist, ci și un fin observator al

vieții, un ironist subtil. Antologică este tipologia pe care o face cadrelor didactice, în funcție de locul strategic pe care-l ocupă în sala de consiliu. Astfel, pe un rând, în fața conducerii școlii, se așază învățătoarele în vârstă, cu experiență și cu greutate în discuțiile organizatorice și pedagogice, vin apoi învățătoarele tinere, dar căsătorite, care alcătuiesc un grup separat, preocupate mai mult de gospodărie și de viața lor conjugală decât de dezbaterile consiliului, și în cele din urmă învățătoarele tinere, necăsătorite. Pe un alt rând se așază profesorii, cei aflați în vizorul conducerii, în față, cei apropiați conducerii, la mijloc, iar recalcitranții, grupul de șoc, mai în spate. Lumea aceasta, organizată pe enclave, dispusă strategic, este o lume pe picior de război, din care armonia și spontaneitatea lipsesc. În cele din urmă, această lume încremenită va ieși învingătoare, ademenindu-l pe cel ce încercase s-o modifice, integrându-l inerției sale.

CONCLUZII. Ioan Groșan stăpânește foarte bine arta de a jongla cu achizițiile livești, dându-le când un sens metafizic, când unul comic, grotesc: „Tot ce-ți rămâne e să-ți ascuți retorica egoistă a trupului silit să iasă la rampă, să înșire din nou meticuloasa,

balzaciana descriere pe care o debitează palmele, memorialul de călătorie al buzelor, discursul de Cașavencu al sexului, urmat de exclamațiile entuziaste ale auditoriului și de agonia cehoviană a mușchilor în repaus“.

Amestecul realului cu ficționalul (în acest sens, M. Cărtărescu vorbea de o proză a „textistenței“), al umorului cu tragicul, îmbinarea reflecției profunde (fără a fi pedantă) asupra existenței cu plăcerea de a descrie și de a povesti, intertextualitatea bine încorporată, toate acestea îi conferă prozei lui Groșan un loc aparte în cadrul literaturii optzeciste, al prozei noastre în general.

ÎNTÂLNIRI PRESCRISE (fragment din text)

„Nu-ți dai seama, zise Sebastian emoționat, că tot ce-am făcut noi doi, împreună, a fost mai întâi scris aici pe bilete?» «Ba da, zise Ioana contrariată, dar mi se pare normal să fie așa». «Cum normal?! E normal să nu faci nimic altceva, dar absolut nimic altceva, decât ceea ce mai întâi a fost scris?» «Nu știu ce vezi tu așa ciudat în asta, zise Ioana. Că doar n-am fost cu copiii în Patagonia». «Zău? Ia citește biletul nr. 14!» «Te aștept mâine în pod în pauza mare», citi ea. «Și-ai venit!» făcu Sebastian triumfător. «Da, recunosc zâmbind Ioana, am venit să te ajut să îmbraci panourile». «Ce panouri? Panourile erau la subsol!» «Bine, eu așa am crezut. Nu mi-ai spus tu că sunt panouri și-n pod?» «Dar aveai oră! Când ți-ai dat seama că nu e vorba de panouri, de ce-ai mai rămas?» «Nu știu, mărturisi Ioana. Mi se părea interesant să stau cu tine acolo și să bem cafea». «Desigur, o imită Sebastian, e foarte interesant și normal să stai în podul școlii și să bei cafeaua din termos». «Părea o aiureală de-a ta». «Da? Citește nr. 17. Tot aiureala mea este?» «Ce-ai zice de o vizită acasă la jiganii dintr-a VIII-a F?» citi Ioana. «E biletul tău, spuse Sebastian. De când cunosc eu școala asta, pe nimeni nu l-a



Praga. Hradul. Muzeul literaturii ceh.
Biblioteca Strachov

pătruns dorința să facă asemenea vizite la domiciliu. Dar noi am mers. Ce te-a apucat atunci?» «Nu știu, spuse Ioana. Ți-a părut rău?» «Nu-i vorba de asta. E vorba că n-am făcut nimic să nu fi fost întâi scris aici». Ioana privi biletele: «Vorbești serios?» «Poți să te convingi și singură». «Și tu când ți-ai dat seama?» «Mai demult». «Înseamnă că ultimele bilete...» «Da, eu știam, o întrerupse Sebastian. Am vrut să văd dacă e adevărat, dacă într-adevăr se-ntâmplă chiar așa». «De aceea m-ai chemat atunci duminică în fața abatorului?» «Da». «Dar eu puteam să nu vin». «Ai venit totuși». «N-o să mai vin». «Ar fi păcat». «Auzi? Se sună. O să deschid ușa și o să plec. Ai scris și asta?» Sebastian nu răspunse. «De fapt, ce vrei?» întrebă Ioana încercând să îndrepte șirul dezordonat de pe masă. «Să continuăm». «Ce să continuăm?» «Cum ce să continuăm? – o privi el uimit și glasul îi urcă aproape înflăcărat. Să nu facem decât ceea ce scriem!» «Tu ești nebun». «Nu-ți dai seama – urmă el ca și cum n-ar fi auzit-o – ce minunăție poate să fie să aștepti fiecare zi cu gândul că vei face tot ceea ce ți-ai imaginat cu plăcere că o să

MARI TEME LITERARE

faci, și când vine ziua, chiar să faci?» «Bine, dar toate astea poți să le faci și fără să le scrii înainte». «Nu, spuse Sebastian cu tărie, trebuie scris!» Ioana se uită cu atenție la el, apoi izbucni în râs. «Ce copil ești! Uite cu ce i-a trecut lui prin cap să se joace!» «Nu mă joc, zise Sebastian și zâmbi și el. Sau mă joc, da». «Și eu de ce să mă joc? Ce sens are?» «Ai altceva mai bun de făcut? Spune, ai?» «Și dacă eu scriu, sau prescriu, cum vrei tu, că, poftim, mâine noapte voi suna la ușa ta să-ți cunosc soția?» «De ce să prescrii asta? – făcu nedumerit Sebastian. Deși, dacă vrei neapărat, poți s-o faci. Eu sunt în stare să-ți deschid». «Vezi? – spuse Ioana și surâsul îi reapăru în colțul pleoapelor. Vezi? Nu se poate ce vrei tu. Nu mă joc».

Dar o făcu. La numai trei zile după discuția din Camera Pionierului, Sebastian îi lăsa în sertar o scrisoare în care, împrumutând un fel ceremonios de a formula frazele, fel ce i se părea că sună bine și chiar impresionant, îi explică pe larg ce înțelegea el prin corespondența lor și, în același timp, îi justifica în cuvinte alese toată posibila frumusețe a jocului. Dedesubt, într-un post-scriptum mai sec, o anunța: «Marți după-amiază, între șase și șase și-un sfert, vei veni în fața Autogării Militari. Voi fi acolo. Vei coborî din 74 barat și vom mânca un doboș la cofetăria din colț. Apoi ne vom întoarce în oraș». La șase și zece, Ioana se coborî înfoclită dintr-un 74 barat și-l căută cu privirea pe peronul autogării. Sebastian, care stătea ascuns printre navetiști și jărani răbdători, se repezi s-o întâmpine. «Am venit», spuse ea zâmbind și se opri cu capul dat ușor într-o parte, ca un câțel în așteptarea bucății de zahăr. «Da, spuse Sebastian încercând să-și ascundă bucuria, da. Să mergem». Intrară în cofetărie, se așezară la o masă și Ioana exclamă veselă, arătând spre tejghea: «N-au doboș!» «Am adus eu», zise Sebastian și scoase din servietă două doboșuri împachetate sumar. Comandară sucuri, două prăjituri «Caraiman» și folosindu-se de lingurițele localului, consumară în tăcere doboșurile.»

TEME DE LUCRU

- Evidențiați în text pasaje sugestive pentru „rolul esențial al școlii în educarea tinerelor generații în spiritul concepției comuniste despre lume și viață” – afirmație des folosită până în urmă cu un deceniu și jumătate.
- Comentați fragmentul, axându-vă îndeosebi asupra raportului realitate – ficțiune.
- Considerați că ficțiunea poate influența existența umană? Argumentați-vă punctul de vedere.

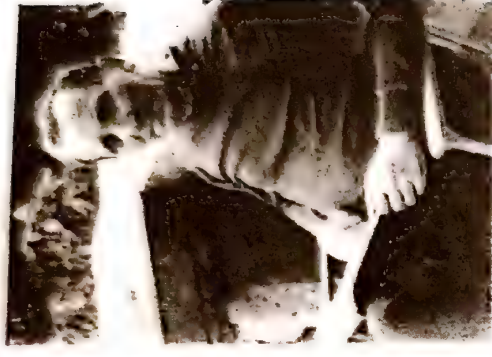
(D. I.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Țeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993.

Oceanul întors

AUTORUL ȘI OPERA SA

Scriptorul este un reprezentant de seamă al „Școlii de la Târgoviște”, alături de Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Topa, Petru Creția. S-a născut la București în 31 august 1927 și a decedat la 1 februarie 1982. A urmat Liceul „Enăchiță Văcărescu” din Târgoviște, apoi Facultatea de Litere din Capitală. Un timp, până în 1953, este profesor de limba și literatura română în Petriș, apoi în Prundu Bârgăului (experiență ardeleană consemnată în jurnalul *Oceanul întors*, considerat de Eugen Simion „cel mai amplu și mai profund jurnal de creație publicat în literatura română”), după care renunță la catedră și se stabilește în București. Debutează în volum la 43 de ani, cu *Matei Iliescu* (1970), deși autorul scrisese înainte *Simuciderea din Grădina botanică* (publicată în 1971), *Didactica nova*, *Ce se vede*, *O moarte în provincie*. Romanului de debut îi urmează *Proze* (1971), *O singură vârstă* (1975), jurnalele *Oceanul întors* (1978), *Părul Berenicei* (1981), studiile de critică literară grupate sub titlul *Meteorologia lecturii* (1982) și un alt jurnal, *A treia dimensiune* (1984). În 1999 a fost publicat un mic studiu al prozatorului, intitulat *G. Bacovia*.



PREZENTAREA TEXTULUI

În *Oceanul întors* sunt uimitoare forța autorului de a se bucura de peisajul stilizat pictural al satelor Petriș și Prundu Bârgăului (în care era profesor) și capacitatea de a trăi orice clipă, încercând să detecteze cu tenacitate noi sugestii pentru opera sa. Sunt consemnate în jurnal și chinurile și neliniștile creației, planurile literare, prezența oamenilor din jur, ezitățile, prietenii literare ale autorului și, nu rareori, modul în care el încearcă să descopere poezia în și pentru copiii din școală, exuberant și entuziasmat de talentul lor.

UN COPIL SCRITOR (fragment din text)

„Alaltăieri Andrei Hăngan mi-a dat o compoziție în care versurile:

Iar în zarea înnegrită de-ale norilor cadavre
Înspre care marea aruncă valurile ei de foc

ori sunt din Eminescu, dar nu le pot identifica acum, ori sunt în spirit eminescian și atunci autorul lor este, neapărat, un fenomen. Am de la el și un text în proză, pe care l-am desprins din caietul lui de școală, și acolo găsesc câteva locuri care arată că în capul poetului plutesc lucruri enorme: zăpada de pe munte «răsfrângea o umbră de cristal spre înălțimile norilor», norii răsfrâng «ca o oglindă pleoapele bătrâne a munților» (este eminescian, dar și altfel), căările munților «înnegrite de vreme și de cadavrele norilor» (variantă a imaginii din primul dintre versurile citate). Nu pot transcrie în întregime, pentru că Andrei nu calcă doar pe ortografie, ci și pe coerență, dar trag din dărâmăturile lui altă imagine grea («Apoi soarele cu privirile lui așinite luminează pâcla neagră a muntelui») și, punând virgulele și

punctele uitate de el, copiez ultima parte pentru grozăviile de felul celor de mai sus («privirile umbroase» ale lunei și «cerul ca un juvaier imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari») și pentru instinctul care face să dea preț unei ploii de propoziții comune de genul «cântă păsările», «zboară fluturii», dramatizându-le prin observațiile ritmice, simetrice «Este un tablou îngrozitor» și «Este uimitor de frumos».

«Noaptea luna-și aruncă privirile umbroase asupra ei. Apa bâlbăiește pe adâncimi și la cotituri. Este un tablou îngrozitor. În schimb, vara este frumos când stai la umbra de pământ sub stejari. Cântă păsările. Zboară fluturi. Se aud chiuțituri din toate părțile. Noaptea se aude lătratul unui câine, cântecul unui păcurar. Este uimitor de frumos. Vin ploile mari. Se aud bubuituri. Cerul ca un juvaier imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari. Vântul cântă printre frunzele lor, mugind ca o vită.»

Din versurile lui (Noaptea): Strălucind în neagra-i lume / Ca o mină de cărbune și din Coroana muntelui: Stau privind la templul vremii / Ce se-nalță și dezmiardă / Cutele-naltului munte / Care pare cu coroană / Dintr-a nourilor spume, / Ce-i umplută de sclipire / Din al său falnicul haos. / Ca din harfă ce răsună, / Ca din mare spumegată, / Sclipește ca un nimb de foc / A muntelui cunună.

Sclipirea nimbului de foc echivalată în senzație auditivă, a sunetului pe harfe și a tunetului mării.

Andrei Hăngan este coleg cu Mariana și Paraschiva și stă, cum îl privesc de la



Prundu Bârgăului. Gara. Imagine de epocă

catedră, în a patra bancă a rândului din stânga. Cele două, ca și Valeria Moldovan, stau pe rândul de bănci din dreapta mea, lângă ferestrele care se deschid spre drum, spre biserică, și prin care Heniul intră aproape tot (...)

Cu acești copii, aș putea face o altă literatură, o altă pictură, luând totul de la început, departe de rânjete. Câteva case în jurul casei mele, într-un imens parc plin de salcâmi. Îmbarcați spre absolut, pe un plai sau la marginea mării cenușii. De ce ar fi imposibil? Și totuși este.”

CREATORUL COMPLET. Alături de pictură, muzica îl însoțește mereu pe autorul jurnalului. Dar mai ales literatura, cărțile citite zilnic, unele de mare importanță pentru creația sa, observațiile teoretice, uimirile ucenicului scriitor ce urmărește munca unor maeștri sunt elemente care creează sinestezic un personaj excepțional dotat cu o spiritualitate deosebită, dovedind o subtilă înțelegere a psihologiei creației și a arhitectonicii romanelor sale.

Uimitoare sunt la Radu Petrescu bucuria niciodată umbrită cu care surprinde mereu doar excepționalul, sensibilitatea artistică, rafinamentul literar, generozitatea, pofta de viață (dedusă dintr-o epocă a coșmarurilor morbide, când dimineața se trezea fericit că trăiește), iubirea spiritualizată pentru Ea (viitoarea sa soție), blândețea, forța de a accepta totul, de a se izola de realitate în spațiul cărților sale.

VIAȚA LA ȚARĂ (fragment din text)

„Casa în care șed, la Cristina, este în capătul satului, pe un deal, la doi kilometri de școală, și e făcută din bârne. De la ferestre văd la dreapta mea, în jos, un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub cu un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre. În față un deal pe vârf cu vii, la stânga acestuia un alt deal, rotund, și în fundul lor pământul pare un melc, o cochilie grandioasă acoperită din loc în loc cu livezi de meri dincolo de care încep munții acoperiți cu brazi groși. Munții lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bârboase care amintesc somptuoasa materialitate a rochiei Estherei lui Rembrandt. Și, de sus până jos și-n toate părțile, o oglindă nemărginită pe care norii par aburii respirației apropiate a unui personaj despre care, știu eu, mult aș da să pot spune vreodată ceva mai mult. Nu lucrurile însele ale acestui loc, ci culoarea și forma pe care ele le trimit prin aer până la mine, ochiul meu, pot fi pipăite ca niște delicate jucării pe care, pe toate, să le pun în poala ei.



Blaj. Institutul Recunoștinței

De dimineață, fericit umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora 1 cumpăr un kilogram de carne de oaie și la 4,30 mă duc cu Mme Z., soția directorului, cu A., care e tatăl ei și secretarul școlii, și cu profesorul de matematică în via satului – pe care o zăresc de la mine pe fereastră. Din vârful ei asist la un apus de soare atât de roșu, încât dealurile se fac violete, și boii care trec cu pluguri pe clinii lor, parcă efigii într-un fildeș străvechi. Între araci, cenușiu. Ciorchinii care atârnă grei ca niște ugere, deasupra lor ies stelele. Secretarul A., care conduce și fanfara satului, vorbește despre culesul viilor altădată, despre cocoșul care se împușca a doua zi de Crăciun. Sunt amețit, văd sub masa cu față albă pe care scriu Ateneul, Ioanidul, Jianu, Kiseleff, Floreasca, Fundațiile cu mese verzi și săli tăcute unde am citit Eugenio D'Ors și Obermann-ul lui Sénancour, odaia mea cu biblioteca neagră și Pallady, toți norii, apele și copacii Bucureștilor. Dar ziua n-ar fi putut trece cum a trecut dacă toate acestea n-ar fi aici cu mine, fidele și vivificatoare. Voilă! Am revenit acasă, neînsoțit, la ora 8 seara. Casele, pătrate albe de var sub lună, umbrele lor pe drum împreună pocnetul pietrelor sub pașii mei și lătrat de câini. Dintre munți se ridică aburi.”

LENTILA CARE DEPĂRTEAZĂ. Titlul sugestiv, *Oceanul întors*, oferă cheia cărții, amplificând astfel frământările interioare ale autorului și estompând lumea din afara lui, transformată într-o proiecție a propriei personalități culturale care se joacă descoperind asemănări, filiații între muzica ascultată, tablourile sau cărțile sale și realitatea în care trăiește. Iată cum explică Radu Petrescu – în manieră indirectă, metaforică – titlul acestei cărți:

„O dată cu sfârșitul acestei săptămâni începe, la București, un alt bloc de muncă și reclusiune, pentru «Matei». Încerc toate plăcerile trocului, ca actorul care,

pironit de sutele de ochi din întunericul sălii, își simte replicile evaporându-se brusc, gâtul contractat și impulsul de a fugi îndărăt, în culise. Voi avea ritmul fără care pagina e moartă și inutilă? Iată întrebarea. Ea se pare atât de sigură!

A trebuit să privesc prin oceanul întors, prin lentila care depărtează, ca să nu-mi fie sfâșiată și hârtia. Rămân și așa, pe fața ei, destule zgârieturi.

În timp ce beam marea orelor diurne, am găsit mijlocul de a o bea și pe cealaltă, a cerului nocturn, înstelat.

Norii, culise în mișcare. / Răsăritul soarelui, cădere de cortină.

Spectacolul stă sub legea tăcerii, a abstracției, a geometriei pure. La ora când mai toți oamenii dorm.“

TEME DE LUCRU

- Comentați modalitățile prin care autorul creează efectul pictural din descrierile sale de natură.
- Desprindeți personalitatea autorului din lucrurile pe care acesta le spune despre sine și despre munca sa. Subliniați incertitudinile artistice și încercările literare.
- Cum apar copiii descriși de Radu Petrescu în *Oceanul întors*? Dar școala și atmosfera rurală? (C. C.)

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea – *Ceara și sigiliul*, Ed. Cartea Românească, București, 1982; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989; Zăciu, Mircea – *O alternativă a prozei contemporane*, în „România literară“, 2 octombrie 1986.



București. Piața Universității

James Joyce

Portret al artistului în tinerețe

AUTORUL ȘI OPERA SA

James Augustine Aloysius Joyce s-a născut la 2 februarie 1882 în Rathgar, Dublin, într-o familie de irlandezi catolici aparținând clasei de mijloc. Atmosfera familială este asemănătoare cu aceea în care trăia Stephen Dedalus și descrisă în *Portret al artistului*. A fost educat la institute iezuite, Clonglowes Wood College, Belvedere College și la University College din Dublin. În 1902 părăsește Irlanda pentru un timp, deziluzionat și de politica timpului său, și pleacă la Paris pentru a studia medicina. Între anii 1904 – 1905 este profesor de limba engleză în Trieste. Cea mai mare parte a vieții o va trăi în Europa continentală. În ciuda recunoașterii tot mai mari și asistenței primite de la Royal Literary Found, Joyce a luptat împotriva sărăciei și orbirii. Moare în 1941, la Zürich.



Opera sa se fondează mai ales pe trei mari teme: religia, națiunea și limba. A publicat culegerea de poeme *Muzică de cameră* (1907), povestiri – *Oamenii din Dublin* (1914), romane – *Portret al artistului în tinerețe* (1916), *Ulysses* (1922), *Priveghiul Finneganilor* (1939), scrisori – *Scrisorile lui James Joyce* (1957 – 1966).

PREZENTAREA TEXTULUI

STEPHEN ȘI LUMEA COLEGIULUI CLONGLOWES: *Portret al artistului în tinerețe* este o relatare cu accente autobiografice a copilăriei, adolescenței și tinereții lui Stephen Dedalus, conducând în final la o considerare a rolului artistului și a destinului său, destin care îl poate obliga să-și părăsească țara pentru a se confrunta cu lumea întreagă și a o filtra prin conștiința sa. La făurirea acestei conștiințe de artist asistăm încă de la plecarea lui Stephen la colegiul Clonglowes. Prima mare separare, despărțirea de părinți, s-a produs. Școala este văzută ca un loc în permanență mohorât, întunecat, arareori senin sau calm. Stephen se găsește singur într-o lume care nu încetează să-l ia în râs. Este un inadaplat și nu poate nici măcar să descifreze regulile acestei noi lumi:

„Sedea într-un colț al sălii de joc, făcându-se că se uită la o partidă de domino, și o dată sau de două ori putu auzi câte o clipă cântecul micuț al gazului. Prefectul sta în ușă cu câțiva băieți și Simon Moonan îi lega pe la spate mânecile sutanei. (...) Apoi plecă din ușă și Wells veni înspre Stephen și întrebă:

– Ia spune-ne, Dedalus, tu o săruți pe maică-ta când mergi la culcare?

Stephen răspunse:

– O sărut.

Wells se întoarse către ceilalți băieți, spunând:

– O, i-auziți ce spune ăsta, c-o sărută pe maică-sa în fiecare seară când merge la culcare.

Băieții se opriră din joc și se întoarseră către cei doi, râzând.

Stephen roși sub privirile lor și spuse:

– Ba n-o sărut.

Wells spuse:

– O, i-auziți ce zice, că n-o sărută pe maică-sa când merge la culcare.



Viena. Biblioteca Națională

Iar răsără toți. Stephen încercă să râdă și el. Într-o clipă își simți tot trupul dogorind, tulburat. Care era răspunsul corect la întrebarea asta? Dăduse două răspunsuri și Wells tot râdea. Dar Wells trebuia să știe răspunsul corect, că el e în a treia de gramatică. Încercă să se gândească la mama lui Wells, dar nu îndrăzneă să ridice ochii spre fața lui Wells. Nu-i plăcea fața lui Wells. El îl îmbrâncise cu o zi înainte în groapa cu lături fiindcă nu vruse să schimbe tabachera lui mititică pe castana aromată, de tuse, a lui Wells, învingătorul la patruzeci de seturi. Era o ticăloșie; toți

băieții spuneau așa. Și ce rece și lipicioasă fusese apa! Și-un băiat văzuse într-o zi un șobolan mare sărind pleosc drept în spuma lăturilor.

Spumele reci din groapa de lături îi învăluiră tot trupul; iar când sună clopotul pentru intrarea în sala de studiu și băieții ieșiră încolonați din sălile de joc, simți înăuntrul hainelor aerul rece din coridor și din casa scării.

MASA LA INTERNAT. În cuprinsul romanului se poate observa o lipsă aproape totală a coeziunii narrative. Atenția scriitorului este îndreptată spre viața interioară a personajului. Toate celelalte circumstanțe exterioare devin în acest caz lipsite de importanță. Cunoaștem mai ales gândurile, îndoielile și dilemele tânărului Stephen. Printre acestea, sentimentul de umilire și sărăcie a mesei de la internatul Clonglowes:

„Suna clopotul și elevii din toate clasele începeau să iasă încolonați și s-o ia de-a lungul coridoarelor înspre refectoriu. Ședea și se uita la cele două scoicute de unt din farfuria lui, dar nu putea mânca pâinea cea jilavă. Și fața de masă era jilavă și fleșcăită. Dar bău tot ceaiul slab și fierbinte pe care i-l turnase în cană rândașul cel greoi de la bucătărie, încins într-un șorț alb. Se întreabă dacă șorțul rândașului era și el jilav sau dacă toate lucrurile albe erau reci și jilave.

Nasty Roche și Laurin beau cacao – le-o trimiteau de-acasă în cutii de cositor. Spuneau că ei nu pot bea ceaiul – că e ca lăturile pentru porci. Tații lor erau magistrați, așa spuneau băieții.

Toți băieții îi păreau foarte ciudați. Toți aveau tați și mame, și fiecare avea alte haine și alt glas. Îi era dor să fie acasă și să-și pună capul în poala mamei. Dar nu se putea, așa că i se făcu dor să termine cu jocul și cu învățatul și cu rugăciunile și să fie în pat.

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII. Într-un mediu străin, adesea ostil, Stephen caută să se definească, își caută propria identitate. Încearcă să-și găsească propriul loc în univers, stabilind semnificația localităților și implicit ierarhia lor:

„Deschise cartea la pagina albă de după copertă și citi ce scrisese el acolo: se scrisese pe el, numele lui și unde se găsea.

Stephen Dedalus
 Clasa întâi elementară
 Colegiul Clonglowes Wood
 Sallins
 Comitatul Kildare
 Irlanda
 Europa
 Lumea
 În Univers

Asta era scris pe el, iar Fleming, într-o seară, scrisese în joacă pe pagina de-alături:

Stephen Dedalus mă cheamă,
 Și Irlanda-i țara mea,
 Stau la Clonglowes deocamdată
 Sper să merg în cer cândva.

Citi versurile de-a-ndăratelea, dar așa nu mai era poezie. Apoi citi pagina netipărită de jos în sus până ajunse la numele lui. El era asta; și citi iar pagina de sus în jos. După univers ce era? Nimic. Dar oare era ceva împrejurul universului care să arate unde se isprăvea înainte să înceapă nimicul? Un zid nu putea să fie, dar se putea să fie o linie subțire, subțire, care înconjura jur-împrejur tot. Ce gând mare să te gândești la tot și la peste tot! Numai Dumnezeu poate face asta."

Sentimentul de neputință este dominant și în acest fragment în care Stephen își recunoaște inferioritatea: „Se necăjea că nu știa bine ce înseamnă politica și că nu știa unde se isprăvește universul. Se simțea mic și neputincios. Când o să fie și el ca băieții din clasele de poetică și retorică? Ei aveau glasuri groase și ghetе mari și învățau trigonometria. Mai era foarte departe până acolo“.

AMINTIRI FERICITE. Lumea copilăriei de care Stephen încă nu s-a despărțit este asemuită bogăției mesei de Crăciun, în atmosfera fericită și caldă a casei sale:

„De ce își numea oare domnul Barrett de la Clonglowes «curcan» bățul cu care le trăgea la palmă băieților? Dar Clonglowes era departe; și mireasma caldă și săfioasă de curcan, și de șuncă, și de țelină se ridica din farfurii și din tăvi, iar pe grătarul căminului se înălțau dintr-un maldăr de lemne flăcări înalte și roșii, și iedera verde și boabele roșii de ilice te făceau să te simți atât de bine, și când s-o termina cina, o să fie adusă acea mare budincă cu stafide, garnisită cu migdale cojite și cu rămurele de ilice, cu limbi de flăcări albastrii jucând împrejurul și cu un steguleț mic, verde, înfipt în vârful.“

NEDREPTATE ȘI CRUZIME. Exilul pe care Joyce îl va alege mai târziu s-a fondat pe o senzație de alienare în propria sa țară, pe un puternic sentiment de victimizare creat de atitudinea ostilă a compatrioților săi. Cruzimea și nedreptatea sunt prezente și în pasajul în care micul Stephen Dedalus este pedepsit pe nedrept de către părintele Dolan. Acesta nu are răbdarea să-l asculte pe elev pentru a vedea de ce nu scrie tema, iar cel care știa, părintele Arnall, nu îi ia apărarea lui Stephen. Durerea fizică și cea sufletească se împletesc în acest fragment de o mare intensitate emoțională:



Berlin. Muzeul Bode

MARI TEME LITERARE

„Stephen ridică ochii mirat și văzu o clipă fața alb-cenușie, deloc tânără, a părintelui Dolan și capul lui chel, alb-cenușiu, cu puf în părți, rama de oțel a ochelarilor și ochii spălăciți care priveau prin ei. De ce zicea el că cunoaște șiretlicul ăsta?

– Trântor mic, codaș lenevos! strigă prefectul de studii. Mi-am spart ochelarii! Ți-aș da un vechi șiretlic de-al elevilor! Dă mâna încoace imediat!

Stephen închise ochii și-și duse înainte mâna tremurândă, cu palma în sus. Simți cum prefectul de studii o atinge o clipă în dreptul degetelor, ca să i-o întindă bine, apoi auzi foșnind mâneca sutanei pe când biciușca se ridică să lovească. O plesnitură fierbinte, usturând, furnicând, trosni zgomotos și-i făcu mâna tremurândă să se zgârcească asemenea unei frunze zvârlite în foc; iar zgomotul și durerea îi umplură ochii de lacrimi fierbinți. Tot trupul îi era zgâlșăit de spaimă, brațul îi tremura, iar mâna chircită, lividă și încinsă tremura cum tremură în aer o frunză desprinsă. Un țipăt îi zvâcni spre buze, rugămintea să fie iertat. Dar, deși lacrimile îi frigeau ochii și prin toate mădularele îi treceau fiori de durere și spaimă, își țină în frâu lacrimile fierbinți și țipătul ce-i frigea gâtul.

BUCURIA VIETII. Prezența religiei devine din ce în ce mai marcantă pe măsură ce trece timpul. Stephen Dedalus, educat în colegii iezuite, descoperă conștiința păcatului și sentimentul de vinovăție: „Bisturiul predicatorului pătrunsese adânc în conștiința lui deschisă; simțea păcatul ca pe o cangrenă în sufletul lui”.

Frământările interioare, păcatele cu chip de monștri ce i se arată în vis, puternica imagine a chinurilor iadului îl determină pe tânărul Stephen să se confeseze, dobândind astfel pacea interioară:

„Până în clipa asta nu știuse cât de frumoasă și pașnică putea fi viața. Din pătratul verde de hârtie, prins cu ace în jurul lămpii, se lăsa o umbră dulce. Pe tăblia bufetului sta o farfurie cu cârnați și o budincă albă și pe raft erau ouă. Stăteau pregătite pentru gustarea de mâine dimineată, după împărțășania din capela colegiului. Budincă albă și ouă și cârnați și cești de ceai. Ce simplă și frumoasă era viața la urma urmei! Și toată viața i se așternea înainte.”

„Toți băieții erau acolo, ingenuncheați la locurile lor. Ingenunchie și el printre ei, fericit și sfios. Altarul era acoperit cu maldăre înmiresmate de flori albe și în lumina dimineții, palidele flăcări ale lumânărilor printre florile albe erau limpezi și liniștite ca și sufletul său.”

ACORD FINAL. Deși *Portret al artistului...* este la prima vedere un volum lipsit de orice schemă narativă, construcția lui e deosebit de echilibrată. La sfârșitul fiecăruia din cele cinci capitole ale cărții există o revelație: școala, bucuria carnală, bucuria spirituală (confesiunea), desfătările artei, plecarea la Paris (prefigurarea exilului). Echilibrul spiritual dobândit prin ascultare și prin urmarea unei vieți religioase riguroase este treptat înlocuit de îndoială. Aceasta nu se spulberă decât în momentul revelației artei, a crezului său artistic, o clipă din timp, dar înălțată dincolo de timp: „Să trăiești, să greșești, să cazi, să izbândești, să creezi iar viață din viață!”

TEME DE LUCRU

- Stabiliți mijloacele literare cu ajutorul cărora Joyce construiește atmosfera apăsătoare a școlii.

- Identificați (folosindu-vă și de citatele extrase) rădăcinile timpurii pe care se va baza mai târziu experiența joyceană a exilului. (G. M.)

BIBLIOGRAFIE: Grigorescu, Dan – *Realitate, mit, simbol. Un portret al lui James Joyce*, Ed. Univers, București, 1984; Joyce, James – *Portret al artistului în tinerețe*, traducere și cuvânt înainte de Frida Papadache, E.L.U., București, 1969.

ANEXE

Barbu ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA

**DISCURS rostit în Cameră la 5 februarie 1898,
la Reforma Învățământului**

AUTORUL ȘI OPERA SA

„Cel mai strălucit orator al României contemporane“ (Titu Maiorescu) s-a născut la 2 aprilie 1858 în București și a murit la Iași în 29 aprilie 1918. Tatăl este originar din Vrancea. A absolvit liceul (1876) în București și Facultatea de Drept în același oraș, cu licența în 1882. Între timp debutase editorial cu volumul *Poiana Lungă – Amintiri* (1878). Între anii 1882 și 1884 este bursier la Paris, dar nu-și ia doctoratul. Întors în țară, se înscrie în baroul de Ilfov, lucrează de asemenea ca redactor și ca profesor. Nuvelele *Sultânica* (1885), *Trubadurul* (1887), *Paraziții* (1892), *Hagi-Tudose* (1903) îl fixează în vreme ca un scriitor atras de experimentalismul naturalist și de finețea observației psihologice. Este un avocat de renume, pledează în procese care-i sporesc celebritatea, ca cel al lui Caragiale împotriva lui Caion. Eugen Lovinescu îl înfățișează astfel: „Cuvintele zburau învălmășite, icoanele ropoteau, frazele se desfășurau șerpuitoare, deschizând priveliști largi: graiul românesc se lumina de o podoabă nebănuită“. La un anumit nivel de receptare, Delavrancea este autorul trilogiei istorice *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910) și *Luceafărul* (1910), dar în conștiința contemporanilor el a fost mai ales, cum afirma Mircea Zăciu, „prieten al militanților ardeleni pentru drepturi și Unire“, „un tribun politic de factură telurică“. Petre Locusteanu, contemporanul oratorului, ni-l prezintă astfel: „Când vorbește, glasul lui pare un vâjâit năprasnic de copaci care se frâng în bătaia apei și a aerului răscolit, tăiat din când în când de tunete înfiorătoare. Un asemenea copac bătut de vijelie pare întreg trupul său când, la tribună, oratorul Delavrancea se frământă, se îndoaie în ritmul vorbei sale vehemente“.

PREZENTAREA TEXTULUI

„PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL INTEGRAL.“ Oratoria, prelungire a literaturii, a dat strălucire multiplelor manifestări intelectuale ale lui Delavrancea. Tenacitatea de luptător politic, mobilitatea spirituală în susținerea ideilor, dezinvoltura discursului sunt calități ale elocinței care l-au consacrat ca unul din marii oratori ai epocii.

MARI TEME LITERARE

Intrat în Parlament la 17 noiembrie 1894, *Discursul rostit în Cameră la 5 februarie 1898, la Reforma Învățământului* este de natură politică, plin de substanță, deschis adevărilor. Prin exordiul *ex abrupto* inventează obstacolul: „D-lor deputați, ieri, zorind ca să termin unele mici detalii, nu le-am spus cu o riguroasă precizie: din această cauză, unii colegi s-au putut înșela asupra câtorva nuanțe, căci nu cred că fondul discuțiunii să nu fi fost limpede”, ca apoi să intre în vervă persuasivă. Acuzat că se opune în general „reformei instrucțiunii publice” și în special „învățământului științific și utilitar”, Delavrancea răspunde atacurilor. Intervențiile gen „cestiune personală” ocupă un spațiu amplu. De la început cuvântul apasă greu: „...o lege așa de mare avea nevoie de un sfat mai larg între aceia cari s-au preocupat de cultura națională”. Trebuie specificat că oratoria este subordonată unor orientări ideologice, detectabile în discurs: „...sunt convins că reforma actuală ar fi fost o continuare a tendinței generale, care a prezidat neconținut în partidul național-liberal, sub raportul cultural”. Cu multă chibzuință, oratorul dispune argumentele pentru a convinge, iar tonul polemic, de o urbanitate vizibilă, se caracterizează prin obiectivitate în ceea ce privește opiniile formulate în reforma propusă de Spiru Haret. Cele patru diviziuni ale discursului sunt concepute ca o demonstrație de perspicacitate politică. Deși adept al învățământului clasic, Delavrancea, prin fapte palpabile sau digresiuni în care apelează la puncte de vedere consacrate, își demonstrează subtil opțiunea ca apoi fulgerător să afirme: „Nu înțeleg un spirit filozofic fără o cultură științifică, după cum n-aș fi mulțumit de oameni de știință fără o tendință filozofică și fără o tendință cât de slab literară”. Considerând problema învățământului ca „o cestiune națională”, crede că ideal ar fi concilierea celor două tendințe: „...am fost și sunt pentru învățământul integral. Acesta e tipul meu de liceu, din care să iasă oameni întregi în cultură, echilibrați în facultățile lor intelectuale și astfel capabili de a aprofunda mai bine specialitatea lor universitară”.

Tactic știe să speculeze orice neajunsuri în favoarea tezei sale. Modelele din țările avansate nu sunt compatibile cu realitățile autohtone, mai mult: „Cu o prea devreme educațiune utilitară vom prepara niște generațiuni fără acele mari porniri de mândrie națională, de jertfă pentru binele obștesc, fără acel avânt către idealurile depărtate, singurele lumini cari îndreaptă pașii unui popor cu drept de viață și de menire legitimă în omenire”. Este criticată politica adversarului, printr-o fină ironie, în ce privește organizarea „învățământului secundar” incapabil să asigure cultura generală, arătând consecințele nefaste ale unui fapt cu care este în dezacord.

ALTE IMPLICAȚII ALE DISCURSULUI. Situația „învățământului superior” este a doua diviziune a discursului. Șirul de interogații, specific stilului retoric, atrage atenția asupra precarității calității, fie din lipsuri materiale, fie printr-o selecție arbitrară a corpului profesoral, deschizând drum nu celor înzestrați, excepțiile fiind puține: „Nu vă spune nimic faptul că sunt profesori universitari cari își fac lecțiile pe foi îngălbenite de 30 de ani, foi de toamnă, foi triste, cari nu mai au nici un sens lipite de catedrele universitare? Și nu înțelegeți nimic din faptul că, afară de rari excepțiuni, mai nici un profesor universitar nu a ajuns să-și publice parte din lecțiunile repetate de 30 de ani?” Revigorarea învățământului superior s-ar putea face, după opinia oratorului, prin atragerea oamenilor de știință din străinătate: „Nici un popor civilizat, cu universități bătrâne de mai multe secole, nu s-a crezut atins în amorul său propriu făcând apel la străini iluștri, ba a crezut că-și sporește mândria și-și asigură gloria sporind lumina înaltă prin geniile adoptate”. În privința „învățământului destinat fetelor”, a treia diviziune a discursului, considerat benefic pentru

ȘCOALA

societate, dezavuează ferm părerile „ruginite” ale celor care clamau că „studiul pentru femeie este un surmenaj, și vom avea niște mume pipernicite”. În ultima diviziune, din care răzbate și experiența avocatului, pedepsele disciplinare aplicate profesorilor sunt aspru criticate: „Nu, o asemenea judecată inchizitorială nu o va primi Camera liberală”. În perorație, prin felul expunerii, prin puterea cuvântului apt să convingă, Delavrancea îndeamnă la luarea unor decizii salutare pentru învățământ. Construcția riguroasă a frazei, claritatea expunerii, înălțătoare cu măsură, plasticitatea cuvintelor dau armonie discursului.

PROBLEMELE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LICEAL (fragment din text)

„Iacă motivele de ordine superioară cari mă obligă să fiu contra bifurcării și a trifurcării, într-un cuvânt, contra acelor tipuri de liceu cari vor trimite la universitate tineri fără studiile clasice, literare și filozofice.

În adevăr, d-lor, iacă în câteva cuvinte la ce se reduce opera reformatoarelor noastre în ceea ce privește învățământul secundar. Gimnaziul de 4 ani este un fel de învățământ mediu. Din gimnaziu, toți, câți pot, trec în liceu, care se împarte în trei tipuri: liceul clasic cu limba greacă și latină, liceul real, fără greacă și latină, cu matematicile în dominanță, și liceul clasic modern în care, în loc de limba greacă, vor învăța științele naturii și fizice.

Pe lângă observațiile ce am ridicat contra acestui sistem, adaog o prevedere: cei leneși, cari nu vor suporta dificultățile limbei eline, și cei incapabili d-a trece secția matematicelor se vor scutura în secția științelor naturale și fizice. Aci vor găsi ușurința care place așa de mult la o vârstă de criză organică și nu vor găsi decât prea puțin din ceea ce formează educațiunea sufletului. Vom avea liceele clasice și reale deșarte, și afară din cale populate liceele moderne.

Dacă vă temeți că, așa cum sunt liceele noastre, trimet în universitate tineri prea slabi și în clasicitate și în științe, ar fi un mijloc care ne-ar împăca pe toți: bifurcați sau trifurcați mai târziu, în anul al șaptelea bunăoară. Eu sunt convins că anul al 8-lea ar trebui să fie un an preparator pentru universitate. Atât ar fi de ajuns.”

TEME DE LUCRU

- Considerați discursul lui Delavrancea, de acum mai bine de o sută de ani, de actualitate? Argumentați!
- Depistați, și cu ajutorul citatelor inserate în text, atribute ale elocinței oratorului Delavrancea. Citiți integral discursul și comentați felul în care el este structurat.
- Arătați-vă opinia față de părerile lui Delavrancea referitoare la organizarea învățământului liceal. (S. P. S.)

RAPORTUL OFICIAL

Raportul din 3 octombrie 1898 al Ministrului Instrucțiunii și al Cultelor către M.S. Regele pentru înființarea medaliei „Răsplata muncii pentru învățământul primar”

AUTORUL ȘI OPERA SA

Matematician, pedagog, om politic de orientare liberală, Spiru Haret (1851 – 1912) este primul român doctor în matematici. Teza sa de doctorat, *Asupra invariabilității axelor mari și a orbitelor planetare* (1878), „a adus o contribuție de valoare mondială în probleme de mecanică cerească, demonstrând, contrar opiniei generale de atunci, că axele mari ale orbitelor planetare nu sunt invariabile, ele suferind anumite perturbații seculare” (*Dicționarul Enciclopedic Român*, vol. II, Ed. Politică, București, 1964). Ca ministru al Instrucțiunii Publice a luat măsuri pentru extinderea rețelei școlilor primare la sate, a școlilor de meserii, precum și pentru atragerea învățătorilor în munca de răspândire a culturii, mai ales în mediul rural. A inițiat reforma învățământului secundar și superior (1898) și a învățământului profesional (1899). În locul liceului clasic, tradițional, Spiru Haret introduce liceul cu trei profiluri: o secție clasică, o secție modernă și o secție reală.

RAPORTUL DIN 3 OCTOMBRIE 1898

„Sire,

Legile sancționate în anii din urmă asupra învățământului public tind a pune din ce în ce mai multă regulă în școli. Corpul didactic cunoaște acum datoriile sale în mod mai precis și, prin urmare, este mai în măsură de a și le îndeplini cu exactitate. Este dar just ca, precum legea dă acum mijloace mai sigure și mai potrivite de a se reprimă abaterile, să fie și mijloace cât mai multe de a se recompensa zelul și bunavoința.

În particular corpul didactic primar, urban și rural, merită atențiune, atât prin greutățile deosebite cu cari are a lupta, cât și prin puținele mijloace de recompensă de cari dispunem în favoarea lui, și este cu atât mai necesar acum puțința de a da un semn de mulțumire aceloră dintre dâșii, cari își fac datoria, cu cât în izolarea în care trăiesc cei mai mulți din ei trebuie să li se poată dovedi că nu le lipsește sollicitudinea din partea autorității centrale. Aceasta îi va întări în împlinirea datoriei lor, prin faptul că se vor simți supravegheați și sprijiniți.

Pentru aceste motive, cu respect supun la Înalta aprobare a Maiestății Voastre alăturatul proiect de decret, pentru înființarea unei medalii speciale pentru cei cari aduc servicii într-un fel oarecare învățământului primar și educațiunii populare.”

PREZENTAREA TEXTULUI

Textul de față e un raport oficial. Fiind un text cu destinație oficială, raportul este „întocmit de o persoană sau de o comisie care îndeplinește o anumită responsabilitate (sau funcție), adresat unui organ administrativ în subordinea căruia se află, prin care se informează despre unele aspecte ale activității, propunându-se și soluții” (C. Parfene).

Raportul e un document public, deci el are toate caracteristicile stilului administrativ (oficial).

În 1898 Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii Publice și Cultelor, printr-un raport înaintat Majestății sale regele Carol I spre aprobare, susține înființarea medaliei „Răsplata muncii pentru învățământul primar”. Textul începe cu o formulă specifică, indicând cui i se adresează („Sire”), care îndeplinește și rolul de titlu. Raportul prin care se propune acordarea unei distincții are următoarea structură: prezentarea argumentelor care justifică propunerea ce urmează; propunerea și motivarea ei.

TEMĂ DE LUCRU

- Comentați cele două părți ale raportului, având în vedere și trăsăturile stilului oficial. (S. P. S.)

LEGISLAȚIA EDUCAȚIONALĂ

Ministerul Educației Naționale din România
Ordinul nr. 4058 din 7.07.1999, cu privire la
Educația antreprenorială în învățământul preuniversitar românesc

„România și-a declarat în mod ferm, prin reprezentanții ei politici autorizați, orientarea spre democrația liberală și spre sistemul economiei de piață.

Noile evoluții politice, economice și sociale de după 1989 țin de procesul dificil al tranziției de la o societate închisă, bazată pe un regim dictatorial comunist și pe o economie centralist-planificată, spre o societate bazată pe funcționarea eficientă a statului de drept, a economiei de piață bazată pe respectul proprietății și pe competiția liberă a producătorilor și a unei societăți deschise, caracterizată de respectarea libertăților individuale și de cultivarea dialogului social, de libertatea presei și de o reală separare a puterilor în stat.

În contextul schimbărilor din spațiul economic, politic și social și al eforturilor României de a se alătura cât mai repede cu puțință spațiului euro-atlantic, educația pentru cetățenia democratică și educația antreprenorială capătă o importanță deosebită în învățământ.

În școli și licee, educația antreprenorială are ca obiective principale:

- familiarizarea elevilor cu sistemul economiei de piață;
- cunoașterea de către aceștia a termenilor, mecanismelor și practicilor asociate producției, desfacerii și consumului în contextul competiției libere a întreprinzătorilor;
- formarea la elevi a elementelor de bază, cognitive, valorice, atitudinale și comportamentale asociate statutului de întreprinzător (manifestarea inițiativei, construcția unui plan de afaceri, disponibilitatea pentru asumarea de riscuri, etica afacerilor etc.);
- antrenarea elevilor, corespunzător vârstei, în practici economice de piață desfășurate cu ajutorul tehnologiei informatice și al tehnologiilor moderne legate de circulația informației.

Ținând seama de importanța educației antreprenoriale pentru formarea unei noi culturi economice în România și pentru formarea tinerilor astfel încât să poată contribui personal la funcționarea la locurile lor de muncă a unei culturi organizaționale eficiente,

În conformitate cu Legea învățământului nr. 84/1995, cu modificările și completările ulterioare,

În baza Hotărârii Guvernului României nr. 690/1997, cu modificările și completările ulterioare,

Ministrul Educației Naționale
dispune:

Art. 1. Educația antreprenorială va fi cultivată la toate nivelurile sistemului de învățământ preuniversitar, în modalități specifice vârstei elevilor și formelor de pregătire a acestora, ca o dimensiune nouă a educației, prezentă în viața școlii în forme explicite (discipline de învățământ) sau implicite (practici școlare, relații în școală etc.).

Art. 2. Ca formă explicită de educație, educația antreprenorială face obiectul unor cursuri opționale în învățământul obligatoriu și liceal și al unor cursuri de trunchi comun în învățământul profesional și tehnic. Disciplinele socio-umane (educația / cultura civică, economia, psihologia, sociologia etc.) vor cuprinde în programele școlare și în manuale elemente de educație antreprenorială. De asemenea, toate celelalte discipline de învățământ vor avea în vedere prin programele școlare dimensiunea educației antreprenoriale, de formare și dezvoltare a comportamentului întreprinzător.

Art. 3. În școli și licee vor fi încurajate, în special prin curriculum-ul la decizia școlii, programele de educație antreprenorială desfășurate de organizații nonguvernamentale sau de asociații de întreprinzători, precum programul «Junior Achievement», programul de educație economică derulat de «National Council for Economics» (S.U.A.) etc. Școlile și liceele vor încuraja elevii să participe în competiții de educație antreprenorială și să desfășoare proiecte de durată în domeniul educației economice și antreprenoriale.

Art. 4. Educația antreprenorială devine o preocupare constantă în proiectele pedagogice ale școlilor și liceelor, fiind prezentă ca atare în schimburile școlare sau prin Internet, în revistele unităților de învățământ și în celelalte activități extracurriculare. Vor fi încurajate eforturile elevilor de angajare în proiecte de educație antreprenorială în sistem de parteneriat cu elevi din alte unități școlare.

Art. 5. Conducerile fiecărei școli și ale fiecărui liceu vor cuprinde în ofertele educaționale ale școlii programe concrete de educație antreprenorială. Programele vor avea în vedere valorificarea la maximum a orientărilor privind educația antreprenorială conținute în curriculum-ul școlar (programe școlare) de educație / cultură civică, de economie, sociologie, psihologie etc. aflate în vigoare. De asemenea, vor fi valorificate materialele de educație economică și antreprenorială elaborate de profesorii români care au participat la programele internaționale în domeniu, precum și «Junior Achievement» sau programele internaționale de educație economică organizate de «National Council of Economics» din S.U.A.

Art. 6. Inspectoratele școlare județene și al municipiului București vor asigura articularea colaborării dintre școli, licee, unități economice și asociații

nonguvernamentale, în ceea ce privește desfășurarea de durată a unor proiecte consistente de educație antreprenorială a elevilor.

Art. 7. Conducerile școlilor și liceelor, ale inspectoratelor școlare județene sunt autorizate să întreprindă toate demersurile necesare pentru implicarea elevilor în proiecte de educație antreprenorială în sistem de parteneriat cu unitățile economice din localitățile respective.

Art. 8. În programele de formare inițială și continuă a profesorilor se vor avea în vedere continuarea și dezvoltarea experiențelor pozitive legate de introducerea în cadrul acestora a elementelor de educație economică și antreprenorială a tuturor profesorilor din învățământul preuniversitar.

Art. 9. Profesorii de educație / cultură civică și alte discipline socio-umane, precum și profesorii celorlalte discipline vor acorda o atenție deosebită valorificării elementelor de educație economică și antreprenorială prin orele afectate acestor materii în noile planuri-cadru de învățământ, ca ore de trunchi comun și ca ore optionale.

Art. 10. Profesorii vor face cunoscute în școli și licee materialele de studiu existente în domeniul educației economice și antreprenoriale: cărți, fișe de lucru, sinteze tematice, jocuri, CD-uri, materiale video etc.

Art. 11. Direcțiile generale din M.E.N., inspectoratele școlare județene și al municipiului București, conducerile școlilor și liceelor vor duce la îndeplinire prezentul ordin.

PREZENTAREA TEXTULUI

CONȚINUTUL ORDINULUI. Ordinul nr. 4058 din 7.07.1999 cu privire la „Educația antreprenorială în învățământul preuniversitar din România” reprezintă un text oficial organizat pe mai multe niveluri de referință.

Partea introductivă fixează motivația și obiectivele orientării prioritare actuale a învățământului preuniversitar românesc către educația antreprenorială și educația pentru cetățenia democratică.

Motivația o aflăm în noile evoluții sociale, economice și politice de după 1989, spre democrația liberală și sistemul economiei de piață.

Principalele obiective specifice ale educației antreprenoriale în școli și licee sunt patru:

- familiarizarea elevilor cu sistemul economiei de piață;
- asimilarea de către elevi a termenilor, mecanismelor și practicilor asociate producției, desfacerii și consumului în contextul competiției libere a întreprinzătorilor;
- formarea la elevi a statutului de întreprinzător (exprimarea inițiativei, elaborarea unui plan de afaceri, disponibilitatea pentru asumarea de riscuri, etica afacerilor);
- implicarea concretă a elevilor, în funcție de vârstă, în practici economice de piață, desfășurate cu ajutorul tehnologiei informatice și al tehnologiei moderne privind circulația informației.

Obiectivul general al educației antreprenoriale este formarea unei noi culturi economice în România și formarea tinerilor astfel încât ei să contribuie la funcționarea unei culturi organizaționale eficiente, la locurile lor de muncă.

Partea a doua a textului, structurată în unsprezece articole, cuprinde ordinul propriu-zis.

Prin Art. 1 Ministerul Educației Naționale dispune ca educația antreprenorială să devină o dimensiune nouă a educației, la toate nivelurile sistemului de învățământ preuniversitar:

MARI TEME LITERARE

- în modalități corespunzătoare vârstei și pregătirii elevilor,
- în forme explicite (discipline de învățământ),
- în forme implicite (practici școlare, relații în școală).

Art. 2 se referă la educația antreprenorială ca formă explicită de educație. Ea trebuie cultivată în cadrul unor cursuri opționale și al unor cursuri de trunchi comun. Se dispune cuprinderea elementelor de educație antreprenorială în programele școlare și în manualele disciplinelor socio-umane. Nu sunt pierdute din atenție nici celelalte discipline.

Art. 3 subliniază necesitatea încurajării, în unitățile școlare, prin curriculum-ul la decizia școlii, a programelor de educație antreprenorială desfășurate de organizații nonguvernamentale sau de asociații de întreprinzători; subliniază importanța încurajării programului „Junior Achievement”, a programului de educație economică derulat de „National Council for Economics” (S.U.A.). Elevii trebuie stimulați să participe la competiții de educație antreprenorială și la desfășurarea unor proiecte de durată în acest domeniu.

Art. 4 arată că prezența obligatorie a educației antreprenoriale în proiectele pedagogice ale școlilor trebuie să se manifeste și în schimburile școlare personale sau prin Internet, în revistele elevilor, în alte activități.

Art. 5 precizează că eforturile educaționale ale fiecărei școli trebuie conduse către programe concrete de educație antreprenorială, prin valorificarea programelor școlare de cultură civică, economie, sociologie, psihologie și a experienței profesorilor români care au colaborat la programe internaționale în domeniu.

Art. 6 stabilește rolul inspectoratelor școlare în realizarea unei colaborări între școli, licee, pe de o parte, și unități economice, asociații nonguvernamentale, pe de alta, pentru desfășurarea de proiecte consistente în acest domeniu educațional.

Art. 7 stăruie asupra funcției de coordonare ce revine conducerii școlilor și inspectoratelor școlare, funcție exprimată prin înlesnirea unui sistem de parteneriat între elevi și unitățile economice din localitatea respectivă, în contextul unor proiecte de educație antreprenorială.

Art. 8 se referă la educația economică și antreprenorială a tuturor profesorilor din învățământul preuniversitar.

Art. 9 vizează activitatea educațională a profesorilor de cultură civică și alte discipline socio-umane care vor acorda atenție sporită valorificării elementelor de educație economică și antreprenorială prin orele afectate acestor materii.

Art. 10 precizează necesitatea difuzării, în unitățile școlare, prin intermediul profesorilor, a materialelor de studiu existente în domeniul educației economice și antreprenoriale.

Art. 11 stabilește căror factori de decizie le revine îndeplinirea ordinului M.E.N.

STILUL TEXTULUI. Textul evidențiază toate caracteristicile stilului oficial-administrativ, prin „mărci” specifice la toate nivelurile structurii sale lingvistice.

1. Respectă normele fonetice, gramaticale, lexicale și ortografice ale limbii literare;
2. Are caracter obiectiv, impersonal: comunicare neutră, lipsită de încărcătură afectivă;
3. Urmărește accesibilitatea, claritatea, precizia;
4. Structura morfo-sintactică reflectă:
 - frecvența substantivelor provenite din infinitive lungi („orientare”; „reflectare”; „respectare”; „funcționare”; „angajare”; „valorificare” etc.);

ȘCOALA

- frecvența viitorului cu valoare de imperativ („*va fi cultivată*“, „*vor fi încurajate*“, „*vor cuprinde*“ etc.);
- folosirea prezentului cu valoare generică („*educația... face obiectul*“, „*educația... capătă o importanță deosebită*“);
- folosirea formulelor verbale reflexive impersonale („*se vor avea în vedere*“);
- folosirea preferențială a unor adverbe, prepoziții, locuțiuni („*în conformitate cu*“, „*în baza*“, „*a avea în vedere*“, „*în ceea ce privește*“);
- evitarea subordonării prin folosirea de construcții participiale („*bazată pe...*“) și construcții gerunziale („*ținând seama de...*“) cu multe determinări atributive;
- organizarea conținutului prin coordonare: enumerare de paragrafe, articole, puncte, subpuncte.

5. Structura lexico-semantică se caracterizează prin totală absență a mărcilor de expresivitate, convenționalismul și rigoarea expresiei:

- termenii sunt folosiți cu sensul propriu, denotativ;
- sunt frecvente formulele fixe, clișeele lingvistice, repetițiile lexicale: „*Noile evoluții politice, economice și sociale de după 1989 țin de procesul dificil al tranziției de la o societate închisă, bazată pe un regim dictatorial comunist (...), spre o societate bazată pe funcționarea eficientă a statului de drept, a economiei de piață, bazată pe respectul proprietății...*“; „*capătă o importanță deosebită...*“, „*a acorda o atenție deosebită...*“
- se apelează la o terminologie specifică: „*democrație liberală*“, „*stat de drept*“, „*economie de piață*“, „*educație antreprenorială*“, „*curriculum școlar*“, „*plan-cadru de învățământ*“, „*curs opțional*“, „*curs de trunchi comun*“, „*program de educație*“ etc.

6. Textul respectă reguli precise de prezentare grafică.

(G. D.)

IUBIREA

Iubirea e o temă literară inepuizabilă, de o vechime aproape imemorială, pentru că originile ei se leagă de originile culturii umane. În literaturile lumii iubirea e un spațiu tematic de o surprinzătoare complexitate, de la Cântarea Cântărilor și Epopeea lui Ghilgamesh, la mari creații romanești moderne ca Anna Karenina de Tolstoi sau Matei Iliescu de Radu Petrescu, în literatură română. Oricât de repetabilă ar fi ea de-a lungul istoriei literaturii, tema iubirii rămâne vie și mereu fascinantă. Ea reprezintă o obsesie nu doar a poezilor, prozatorilor și dramaturgilor, ci și a celor care vor să o evalueze teoretic și s-o facă inteligibilă logic: Stendhal, Proust, Ortega y Gasset, Georges Bataille, Erich Fromm, Octavio Paz și mulți alții. Or, sentimentul iubirii, deși etern și repetabil, pare să se sustragă încercărilor de definire. În antichitatea latină Ovidiu a compus un mare poem intitulat Ars amandi, care nu e atât o explorare a sentimentului iubirii cât un „cod de conduită” al îndrăgostitului și în ultimă instanță un tratat despre arta seducției. Însă o știință a iubirii nu există nici astăzi, pentru că iubirea e un fenomen care nu poate fi observat din exterior. Iubirea e direct legată de intimitatea umană profundă. Iubirile nu se repetă; orice iubire e un caz particular, unic, absolut și ireductibil. Câți indivizi umani, tot atâtea iubiri. Nimeni nu poate trăi iubirea altuia, deși oămenii seamănă unul cu altul.

Cum este însă iubirea ca manifestare? Viața și literatura ne arată că iubirea poate fi fulgerătoare, nebună, iresponsabilă sau, dimpotrivă ascunsă, platonice, gravă, metafizică, răzbunătoare. Iubirea poate fi vulgară, carnală, dar tot ea poate atinge nu o dată zonele cele mai înalte ale spiritualizării ființei. Putem urmări aceste trepte ale iubirii în toată poezia lumii, de la vechea poezie lirică greacă și haiku-ul japonez la un postmodernist american ca Frank O'Hara sau, la noi, în creația lui Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Mircea Cărtărescu și alți tineri poeți contemporani. Formele pe care le îmbracă iubirea în literatură sunt de o mare diversitate. Acest sentiment fundamental se asociază cu bucuria, așteptarea, melancolia, îndoiala, disperarea, frustrarea, gelozia, dorul de moarte, resemnarea și multe alte stări, unele apropiate de inefabil.

Iubirea are capacitatea de a schimba coordonatele lumii înconjurătoare, ea îl aduce pe om mai aproape de Natură și îi revelează propria-i condiție supusă trecerii timpului și tainele morții. Analizând poezia lui Eminescu, G. Călinescu descoperea la marele nostru poet patru ipostaze diferite ale iubirii: iubirea paradiziacă, iubirea demonică, iubirea mortuară și iubirea elegiacă, toate asociate cu manifestări specifice ale cadrului natural. Dar acestea sunt ipostaze pe care le întâlnim de fapt, în forme inconfundabile, la toți marii creatori ai lumii și cu precădere la scriitorii romantici pentru care iubirea devine un mijloc de atingere a absolutului și de anulare a dualismului eu – lume.

Să nu uităm însă că, pe de altă parte, dragostea poartă întotdeauna în ea ceva imatur și impudic. Iată de ce zeul Eros, cel din epoca elenistică, și zeul indian Kamadeva erau reprezentați statuar ca niște superbi adolescenți, de o desăvârșită nuditate. Să spunem deci că iubirea e direct legată de corporalitate și frumusețe. Frumusețea ființei iubite transfigurează lumea. Pasiunea iubirii este supremul mijloc de a aduce eternitatea pe pământ. Orice iubire adevărată este absolută și nepieritoare, chiar dacă ea se clădește pe teritoriul celei mai flagrante perisabilități. Frumusețea e trecătoare, sensibilitatea se tocește, corpul îmbătrânește. Aceste adevăruri au fost înțelese de timpuriu și transpuse în simboluri mitologice. Nu întâmplător Afrodita, zeița iubirii la vechii greci, s-a născut din spuma mării, dintr-un element aproape imaterial ce-și revelează splendoarea într-o clipă, pentru ca apoi să dispară. De cele mai multe ori iubirea moare o dată cu tinerețea. O zeiță a iubirii bătrână este de neconceput.

Dar cu toate acestea, iubirea nu poate fi redusă la condiția noastră fizică imediată.

Există multe alte aspecte ale acestui mare joc existențial. Nu doar trupul și simțurile sunt liantul iubirii, ci și sufletul, spiritul. Noul Testament e o carte impregnată de iubirea aproapelui și de imperativul slăvirii bunătății și înțelepciunii lui Hristos. Descoperim aici principiul iubirii necondiționate față de miracolul dumnezeirii, iubirea mistică. Ulterior, poezia medievală, lirica trubadurilor ne vor pune în fața unei paradoxale metamorfoze: iubirea carnală și procreatoare pentru femeie s-a preschimbat în adorație platonice, și asta fără a-și pierde nimic din motivația inițială. Identificată cu Fecioara Maria, femeia iubită devine un ideal ca și intangibil de puritate și frumusețe. Idealizarea în iubire e însă o caracteristică de permanență a literaturii. E suficient să deschidem marile cărți, începând cu Dafnis și Cloe de Longos, continuând cu Romeo și Julieta de Shakespeare și terminând cu un roman ca Maitreyi de Mircea Eliade, pentru a constata că lucrurile stau într-adevăr așa. Idealismul și idealitatea, dar și idilicul, pastoralul, feericul sunt elemente mereu asociate cu sentimentul iubirii. E adevărat că, uneori, iubirea poate fi și subiectul unor cărți sentimentale, edulcorate, melodramatice, de o calitate artistică îndoielnică. E unul dintre riscurile implacabile ale marilor teme, un risc pe care o carte simplă și directă, cum este Love Story de Erich Segal, reușește să-l evite prin autenticitatea tonului și adevărul ei imediat de viață.

Literatura ne arată însă și altceva: felul în care noi interpretăm sentimentul erotic se află limpede înscris în cuvintele noastre. La o primă privire ar fi inutil să diferențiem cuvinte precum „iubire” și „dragoste”. Dacă îl citim astăzi pe Eminescu („Ce e amorul? Un amic...”), cuvântul „amor” pare pentru noi năserios, frivol. În realitate, e vorba de cu totul altceva. Limba s-a schimbat, a evoluat; mentalitățile noastre nu mai puțin. Erosul este întotdeauna un produs al diferenței, el există și se manifestă prin nuanțe și mutații (pe care de multe ori le găsim în sensurile schimbate ale cuvintelor).

Continuând aceste distincții, putem lesne descoperi că dragostea e inferioară iubirii. Una e o ființă drăgăstoasă și alta o ființă iubitoare. Erosul care a depășit simțurile și s-a instalat în suflet e sinonim cu iubirea, iar nu cu dragostea. Pe Dumnezeu îl iubești, de o ființă pământeană te poți îndrăgosti. Cuvântul „amor” pare astăzi potrivit pentru surprinderea zonelor joase ale erosului. Amorul e pasager și comun. La vechii greci el e un sentiment aflat în grija zeiței Afrodita Pandemos, protectoare a iubirii instinctuale.

Există însă și o Afrodita Urania, patroană a sentimentului erotic profund, dramatic, chinuitor – supremul amor spiritualis. Literatura e adânc marcată de acest sentiment în marile romane ale lui Stendhal și Tolstoi, Reboreanu și Camil Petrescu sau în scrisorile călugăriței portugheze Mariana Alcoforado. Abia această iubire filtrată de spirit arată că erosul e nu doar o dorință de plăcere, ci și una de putere, în sensul atingerii unei plinătăți a eului. Iubirea e dictatorială și tragică. Ea poate schimba sau distruge un destin. Iubirea aceasta devoratoare vine adesea dintr-o senzație de incompletitudine, din dorința de supunere a ființei iubite, de contopire cu ea. La originile omenescului, Platon așază mitul hermafroditului, acel „monstru” înțeles ca o unitate a doi indivizi de sex opus. O dată această unitate ruptă în două, apare și drama speței umane. Viața, în alcătuirea ei de bărbai și femei, n-ar fi în acest sens decât o chinuitoare căutare erotică a jumătății sacre, a identității pierdute. Dragostea devine astfel un act de reparație ontologică. Dacă Freud, marele părinte al psihanalizei, pune semnul egalității între eros și instinctul vital, atunci nu mai încape nici o îndoială că experiența erotică cu cele trei trepte ale sale – amor, dragoste, iubire – nu este altceva decât o experiență a descoperirii Sinelui, un drum inițiativ. (Gh. C.)

Ilustrăm capitolul cu imagini reprezentând opere de artă.

Cântarea Cântărilor

PREZENTAREA TEXTULUI

SENS RELIGIOS ȘI SENS PROFAN. Poezia ebraică are o structură religioasă prin excelență. *Cântarea Cântărilor* este un poem de dragoste din care răzbate „imnul iubirii lui Dumnezeu pentru poporul său și a poporului pentru Dumnezeu” (Fernand Comte). Însă, ca și poemele hinduse ori cele egiptene, *Cântarea Cântărilor* unifică până la nediferențiere sensul religios cu cel profan, erotismul din imaginarul de suprafață se decantează / este transfigurat – potrivit cercetării tradiționale canonice – în sensul sacralității. Aparenta relație interumană care este prezentată de textul poetic se transformă într-o legătură permanentă între divinitate și popor, între Iehova și Israel, respectiv între Iisus Hristos și Biserică.

Dintre cărțile atribuite înțeleptului rege Solomon, fiul lui David, doar *Ecclesiastul* și *Proverbele* par să-i aparțină, în ceea ce privește paternitatea. Origen, Epifandru, Grigorie Taumaturgul și alții, alături de tradiția iudaică, îl consideră pe rege drept autorul care în tinerețe ar fi compus *Cântarea Cântărilor*, la maturitate *Proverbele*, iar *Ecclesiastul* la bătrânețe.

Cântarea Cântărilor (ebr.: *Shir Ha-Shirim*, latină: *Canticum Canticorum*) a fost apreciată ca fiind o cântare cu totul deosebită, așezată sub semnul desăvârșirii, prin superlativul exprimat în titlu. În ebraică repetarea lexemului echivala cu potențarea unei caracteristici, exprimând superlativul, deci cartea reprezintă o „cântare sublimă, o cântare superioară oricărei cântări, o cântare care întrece prin frumusețe pe toate celelalte” (*Studiul Vechiului Testament*, citându-l aproximativ pe Origen).

Dispute au existat și în ceea ce privește originea *Cântării Cântărilor*. Ambiguitatea planează asupra ideii de paternitate atribuită lui Solomon: tradiția ebraică i-o revendică prin referințe de ordin factologic, privind racordarea la epoca în care a trăit regele, iar tradiția veche, creștină, nu i-o contestă, ci întărește originea solomonică, totuși exegeza modernă nu o consideră decât o culegere de poeme scrise pe aceeași temă – dragostea conjugală. Aceste poeme au origini diverse, deși punctul de inspirație este comun: îndrăgostiții își laudă unul altuia frumusețea pe coordonatele căreia se va clădi dragostea. Contextul istoric este cel marcat de atmosfera liniștită ce caracteriza secolele al V-lea și al IV-lea înainte de Hristos, când evreii, întorși din exil, asimilează istoria tumultuoasă prin care au trecut și păstrează în amintire vremurile mărețe ale regilor David și Solomon. Dominația persană nu i-a împiedicat să-și manifeste bucuria de a sărbători în „săptămânile nunților”, intrate în tradiție și prezente și astăzi în Siria. Timp de o săptămână, sau chiar două-trei, mirii organizau separat



Rodin. Creațiunea
(Mâna lui Dumnezeu)

petreceri prenuptiale, invitându-și prietenii să participe la sărbătoare. Atmosfera veselă era contrapunctată de efuziuni lirice exprimate în cântece populare care străbăteau, prin tonalități, un registru bogat: de la poemele cele mai rafinate, idilice, prin care natura era invocată să împărtășească fericirea îndrăgostiților, la poeme mai licențioase, care aveau un sens ceremonial, bine definit din perspectivă ritualică preliminară (care să pregătească trecerea): „Acele cântece de dragoste erau adevărate binecuvântări nuptiale, care se înălțau uneori în plan religios. Erau însoțite de incantații, farmece și băuturi magice“ (Fernand Comte, *Cărțile sfinte*).



Rafael. Madona Sixtină

UN POEM UNITAR SAU O CULEGERE DE FRAGMENTE? Influența este evident orientală – spre exemplu, cântecele egiptene surprindeau toate stadiile sentimentului. Poemele cuprinse în *Cântarea Cântărilor* se înscriu în aceeași filieră: dragostea fetei este mai întâi boală, suferință din iubire: „*Fete din Ierusalim, vă jur: De-nălțâniți pe dragul meu, ce să-i spuneți oare lui? Că-s bolnavă de iubire*“ (cap. 5, 8), apoi se transformă în pasiune și se va sublima în iubire și fericire de natură misterioasă / mistică, în final, dacă transcendem nivelul particular / uman și vizăm relația om – divinitate.

Avem de-a face cu un singur poem unitar, prin semnificația sa generală, așa cum îl considera tradiția (din perspectiva întregului, nu a părților, prin viziunea simbolică / simbolizantă asupra conținutului, prin lectura profunzimilor, nu a suprafeței), ori cu o colecție de poeme pe aceeași temă,

însă oferind posibilitatea unei receptări plurale, datorate fragmentarismului? *Cântarea Cântărilor* este împărțită în opt capitole care conturează gradat frumusețea îndrăgostiților și o transfigurează în final prin imaginea desăvârșirii dragostei.

NIVELURILE INTERPRETĂRII. Interpretările pe care le-a generat poemul se ordonează pe trei dimensiuni: literară, mistică și alegorică. Datorită complexității sensurilor scrierii, evreii din secolul I al erei creștine au interzis cunoașterea / citirea *Cântării Cântărilor* de către tineri. Această interdicție se fondează pe conștientizarea faptului că sensul literal (cel imediat, desemnat de cuvinte prin semnificația firească, de dicționar) nu este unicul pentru a înțelege într-adevăr valoarea poemelor.

Ceea ce studiul teologic desemnează prin *sens literar* este, de altfel, echivalent – în cazul analizei textelor sacre – cu ceea ce teoria literaturii numește sens literal (*denotativ*) propriu, deci este vizată semnificația de suprafață, nu simbolismul. Iar ceea ce canoanele stabilesc în *interpretarea mistică* și *alegorică* reprezintă *sensurile figurate* (*conotative*) din terminologia științei literaturii.

Astfel, în interpretare literară, de suprafață / „superficială“, *Cântarea Cântărilor* prezintă o iubire omenească încununată de căsătorie. Eroii sunt Solomon și Sulamita, fiica faraonului Egiptului. Alți exegeți văd în actanți personaje inferioare din casta crescătorilor de animale – păstorul și păstorita care sunt comparați datorită frumuseții lor cu un rege și aleasa lui, însă apare un al treilea personaj, Solomon, care probează *indirect* iubirea celor doi, reușind s-o convingă pe fată să-i devină soție, cea mai frumoasă din harem. În ciuda bogăției și dragostei regelui, fata îl va purta în inimă permanent pe iubitul ei, păstorul, iar Solomon o va elibera în final: „*Ca pecete pe sânul tău mă poartă, poartă-mă pe mâna ta ca*

pe o brăjară / Că iubirea ca moartea e de tare și ca iadul de grozavă este gelozia. Săgețile ei sunt săgeți de foc și flacăra ei ca fulgerul din cer" (cap. 8, 6).

Această analiză de nivel naratologic pe care Fernand Comte o notează în *Cărțile sfinte* prejudiciază textul de semnificații mai profunde, chiar dacă înregistrează elementele dramatice (structură dialogică, acțiune centrată pe „un caz de conștiință, o chestiune vitală, alegerea unui soț” – progresism în desfășurarea evenimentelor contrapunctat de pasaje lirice).

O altă interpretare literară posibilă ar fi să considerăm scrierea o pastorală în care iubitul-rege este figurat simbolic prin imaginea ciobanului, iar iubita – ciobăniță. Dacă privim *Cântarea Cântărilor* ca sumă de poeme de dragoste, iubitul apare sub măști poetice diferite – fie rege, fie păstor –, iar atunci legătura cu interpretările globalizante de tip mistic sau alegoric este implicită: regele poate fi stăpânul / creatorul – Iahve (nume sacru, a cărui pronunțare a fost interzisă de tradiția evreiască și înlocuită cu Adonai = „Stăpânul”, „Domnul”), iar păstorul este imaginea pe care Noul Testament i-o acordă ca funcțiune metaforică lui Hristos.



Giovanni Bellini.
Fecioara cu Pruncul

Tinerii îndrăgostiți sunt unici prin frumusețea lor, singularitatea care îi detașează de ceilalți este marcată la nivel poetic prin comparații aparținând vegetalului („Iubitul meu e ciorchinele de ienupăr, din Enghedi, de la vii cules. / Cât de frumoasă ești tu, dragostea mea! Cât de frumoasă ești! Ochi de porumbiță sunt ochii tăi” – cap. 1, 13; 14), prin metafore și repetiții ca intensificări ale frumuseții. Substituitele metaforice sau termenii care participă la redarea comparațiilor parcurg ca traseu sfera naturalului – vegetalul și zoomorful, dar și registrele mai abstracte ale supradimensionării –, căci unele elemente ale geografiei țărilor sfinte sunt folosite în a exprima grandoarea frumuseții celor doi.

FRUMUSEȚEA MIRESEI (fragment din text)

1. *Cât de frumoasă ești tu, draga mea, cât de frumoasă ești! Ochi de porumbiță ai, umbriți de negrele-ți sprâncene, părul tău turmă de capre pare, ce din munți, din Galaad coboară.*
2. *Dinții tăi par turme de oi tunse, ce ies din scăldătoare făcând două șiruri strânse și neavând nici o știrbitură.*
3. *Cordeluțe purpurii sunt ale tale buze și gura ta-i încântătoare. Două jumătăți de rodii par obrajii tăi sub vălul tău cel străveziu.*
4. *Gâtul tău e turnul lui David, menit să fie casă de arme: mii de scuturi atârnă acolo și tot scuturi de viteji.*
5. *Cei doi săni ai tăi par doi pui de căprioară, doi iezi care pasc printre crini.*
6. *Până nu se răcorește ziua, până nu se-ntinde umbra serii, voi veni la tine, colină de mirt, voi veni la tine, munte de tămâie.*
7. *Cât de frumoasă ești tu, draga mea, și fără nici o pată.*
8. *Vino din Liban, mireasa mea, vino din Liban cu mine! Degrabă coboară din Amana, din Senir și din Hermon, din culcușul leilor și din munți cu leopardi!*
9. *Sora mea, mireasa mea, tu mi-ai robit inima numai c-o privire a ta și cu colanu-ți de la sân.”*

BISERICA-MIREASĂ ȘI FEMEIA-GRĂDINĂ. Mireasa este frumoasa Sulamita, al cărei nume simbolic este conotat ca fiind al celei „aducătoare de pace”, raportându-l la istoria și domnia regelui Solomon, considerate în mod tradițional dominate de pace. Dincolo de textul erotic brodat prin bogăția de imagini pline de naturalețe, nivelul spontaneității, al „concreteții” aparente pe care îl prezintă suprafața textuală este fundalul unor sensuri încifrate, ezoterice.



Fra Angelico. Buna-Vestire

Capitolele 4, 5 și 8 reprezintă, prin substanța poetică ermetic redată prin simboluri, rețerele unei interpretări de profunzime, care concordă cu dimensiunea mistică și cea alegorică impuse de-a lungul vremii în canoanele teologice. Deși versetul „*Neagră sunt, fete din Ierusalim, dar frumoasă ca sălaşurile lui Chedar, ca și corturile lui Solomon*” (cap. 1, 4) trimite la ea / mireasa = Biserica, prin precizări ce definesc spațiul sacru, totuși nucleul alegoric se conturează o dată cu versetul: „*Ești grădină încuiată, sora mea, mireasa mea, fântână acoperită și izvor pecetluit*” (cap. 4, 12), reluat cu precizări care nu lămuresc, nu traduc sensul în versetul 15, ci-l încifrează: „*În grădină-i o fântână, un izvor de apă vie și pâraie / din Liban*”.

Se poate considera, pe model egiptean (a se vedea *Învățăturile lui Ptah-Hotep*), că apare aici o imagine recurentă în lirica orientală, aceea a femeii-grădină, a femeii-ogor, însă complexitatea sporește datorită determinanților „grădină încuiată”, „fântână acoperită”, „izvor pecetluit” și „de apă vie”. Epitetele conturează prin apartenența la aceeași serie sinonimică ideea misterului, a tainelor și a înțelepciunii ascunse în acest spațiu ce reconstruiește imaginea Raiului. Această copie fidelă a Paradisului original se regăsește pentru evrei în imaginea Templului, iar pentru creștini în cea a Bisericii, spațiu în care divinitatea se manifestă și prin care păstrează legătura permanentă cu poporul său.

FRUMUSEȚEA MIRELUI (fragment din text)

- „1. *Venit-am în grădina mea, sora mea, mireasa mea! Strâns-am miruri aromate, miere am mâncat din faguri, vin și lapte am băut. Mâncați și beți, prieteni, fiți beți de dragoste, iubirii mei!*
2. *De dormit dormeam, dar inima-mi veghea. Auzi glasul celui drag! El la ușă bătând zice: Deschide-mi, surioară, deschide-mi, iubita mea, porumbeșă mea, curata mea, capul îmi este plin de rouă și părul ud de vlaga nopții.*
3. *Haina eu mi-am dezbrăcat, cum s-o-mbrac eu iar? Picioarele mi le-am spălat, cum să mi le murdăresc eu iar?*
4. *Iubitul mâna pe fereastră a întins și inima mi-a tresărit.*
5. *Lute să-i deschid m-am ridicat, din mână mir mi-a picurat, mir din degete mi-a curs pe închizătoarea ușii.*
6. *Celui drag eu i-am deschis, dar iubitul meu plecase; sufletu-mi încremenise, când cel drag mie-mi vorbise; iată eu l-am căutat, dar de-aflat nu l-am aflat; pe nume l-am tot strigat, dar răspuns nu mi s-a dat.*
7. *Întâlnitu-m-au străjerii, cei ce târgul străjuiesc, m-au izbit și m-au rănit și vâlul mi l-au luat, cei ce zidul îl păzesc.*
8. *Fete din Ierusalim, vă jur: De-ntâlniți pe dragul meu, ce să-i spuneți oare lui? Că-s bolnavă de iubire.*

9. *Ce are iubitul tău mai mult ca alții, o tu, cea mai frumoasă-ntre femei? Cu cât iubitul tău e mai ales ca alți iubiți, ca să ne rogi așa cu jurământ?*
10. *Iubitul meu e alb și rumen, și între zeci de mii este întâiul.*
11. *Capul lui, aur curat; părul lui, păr ondulat, negru-nchis, până de corb.*
12. *Ochii lui sunt porumbei, ce în lapte trupu-și scaldă, la izvor stând mulțumiți.*
13. *Trandafir mirositor sunt obrajii lui, strat de ierburi aromate. Iar buzele lui, la fel cu crinii roșii, în mir mirositor sunt scăldate.*
14. *Brațele-i sunt drugii de aur cu topaze împodobite; pieptul lui e scut de fildeș cu safire ferecat.*
15. *Stâlpi de marmură sunt picioarele lui, pe temei de aur așezate. Înfrățirea lui e ca Libanul și e măreț ca cedrul.*
16. *Gura lui e negrăit de dulce și totul este în el fermecător; iată cum este al meu iubit, fiice din Ierusalim, iată cum este al meu mire!“*

CREDINȚA FĂRĂ CREDINȚĂ. În acest capitol pare a se ascunde unul din episoadele generice în care s-a manifestat criza în relația om-divinitate, criză datorată modului convențional în care omul a ajuns să trateze relația sa cu sacrul. Deși vocea care îndeamnă inițial, pe un ton de chemare divină, la înfruptare din beatitudinea paradiziacă – „*fiți beți de dragoste, iubiții mei!*“ – prefigura o participare plenară, reciprocă și totală, ritualul purificării preliminare întâlnirii cu divinitatea / Mirele Hristos a devenit arbitrar, s-a golit de sens (versetul 3). Reacția întârziată de răspuns instaurează distanța și aceasta va declanșa criza: „*Celui drag eu i-am deschis, dar iubitul meu plecase (...) iată eu l-am căutat, dar de aflat nu l-am aflat; pe nume l-am tot strigat, dar răspuns nu mi s-a dat*“.

Este situația frecvent întâlnită, ca și în iubire, când apare figura care destructurează ordinea și armonia întemeiate la origine. Retorica pe care dogma o impune comportamentului uman strică echilibrul relației om-divinitate, credinciosul, ca și îndrăgostitul, resimte în reguli, în norme și cutume arbitrar instituite, convenția și ajunge să o respecte cu fervoare, depărtându-se de trăirea plenară întru divin; creează spectacolul (atmosfera), dar fără a mai fi în el. Acest simulacru de iubire pentru divinitate plasează omul în punctul cel mai acut al crizei, căci desacralizarea va ajunge la apogeu prin violențe și agresiuni la care participă cei care acum trăiesc spectacolul „credinței“ fără credință adevărată: „*Întâlnitu-m-au străjerii, cei ce târgul străjuiesc, m-au izbit și m-au rănit și vâlul mi l-au luat, cei ce zidul îl păzesc*“. Zidul și vâlul sunt elementele „organice“ din imaginarul mistic, al ascunderii, al misterului și liniștii Tainei, simboluri ale protecției care aici este supusă sacrilegiului.

TRANSGRESIA MISTICĂ PRIN JERTFA IUBIRII. Este bine cunoscut faptul că istoria evreilor, ca și a creștinilor, a cunoscut episoade dramatice, dezbinări și lupte la nivel dogmatic și nu numai, care au reprezentat atentate împotriva credinței. Acest capitol poate fi considerat o metaistorie a iubirii lui Dumnezeu pentru poporul ales. Ipostaza aceluia *Deus otiosus* / *Deus absconditus* care se retrage în momentele de criză se regăsește implicit și în această figurare poetică a dragostei încercate de-a lungul vremii: dragostea dintre fata Israel și iubitul reprezentat în iudaism prin Iahve, sau dragostea între Mire / Iisus Hristos și mireasă / Biserica, reprezentată în capitolul 8 prin același simbol al zidului, de această dată purtând semnul victoriei asupra întunericului, sens dat de imaginile vizuale combinate cu ideea de prețiozitate, grandoare, verticalitate:

„Zid de piatră de-ar fi ea, coroană de argint i-am face, iar ușă dac-ar fi, cu lemn de cedru am căptuși-o.

Zid sunt eu acum și sânii mei sunt turnuri; drept aceea în ochii lui eu am aflat pacea.”

Versetele citate reflectă, prin regimul verbal, transsubstanțierea, transgresia mistică prin jertfa iubirii, de la ipostaza umană (femeia) la cea de construcție sacră (Biserica). Identificarea este realizată prin transfigurare, prin deplasarea din planul posibilității, al virtualului, în cel al realității.

Legătura care îi unește pe cei doi este marcată în textul scrierii prin reluări aproximativ echivalente care accentuează ideea poetică:

„Iubitul meu e al meu și eu sunt a lui. El printre crini și paște miei”. (2, 16)

„Eu a iubitului meu sunt și el este al meu, el printre crini și paște iezi”. (6, 3)

„Eu sunt a lui, a celui drag. El dorul meu îl poartă”. (7, 11)

Se observă o creștere graduală a „dependenței” miresei de mire: dacă la început (cap. 2) reciprocitatea caracteriza o relație umană, termenii se inversează în cap. 6, dar fără ca raportul să se schimbe. În final însă, paralelismul nu mai există la nivel formal, ci doar ideatic, dependența se prefigurează încă din versetul 3 al cap. 6 prin poziționarea la început a membrului al doilea al paralelismului creat inițial, inversare care accentuează relația de supunere din partea mirelui.

După E. Vuillard, poemul exprimă tăria legăturii afective care unește poporul cu dumnezeul său și sugerează ispitirile, necredințele, luptele care au străbătut istoria poporului ales. Dar „Cântarea înfățișează principiul și sfârșitul legământului lui Iahve cu Israel, nucleul religiei lui Israel”.



Fra Filippo Lippi.
Madona și Pruncul

În antichitatea orientală soția își numea soțul baal. Ea nu era de fapt decât o sclavă privilegiată pe care stăpânul, după bunul lui plac, o scosese din robie. Iar semnul căsătoriei era inelul care amintea lanțul cu care a fost legat robul. La ieșirea din Egipt se încheiase un legământ nupțial între Iahve și poporul său (G. Ponget și J. Gnitton, *apud* F. Comte, *Cărțile sfinte*).

Tăria legăturii sfinte este simbolizată prin imaginea inelului sau prin alte substitute ale circularității, „colan”, „brățară”: „Sora mea, mireasa mea, tu mi-ai robit inima numai c-o privire. Tu și cu colanu-ți de la sân” (4,9); „ca pecete pe sânul tău mă poartă, poartă-mă pe mâna ta ca pe o brățară!” (8,6) – simboluri ale consacrării uniunii dintre cei doi prin iubirea desăvârșită, iubire ce dăinuie dacă

este reciprocă: „Marea nu poate stinge dragostea, nici râurile s-o potolească; de-ar da cineva pentru iubire toate comorile casei sale, cu dispreț ar fi respins acela” (8,7).

FUZIUNEA DINTRE EROTIC ȘI RELIGIOS. În Vechiul Testament există un psalm (44) pe care Sfinții Părinți l-au considerat drept cheia interpretării misterelor din *Cântarea Cântărilor*, pentru că psalmul respectiv rezumă alegoria nunții regelui mesianic. Noul Testament îl numește pe Mântuitor Mirele (Matei, 9,15), în două parabole Iisus compară

împărăția Sa cu un ospăț de nuntă (*Matei*, 20, 1-10 și 19, 79 și 21, 2-9). Sfântul Petru îl prezintă pe Domnul drept Mirele, iar Biserica drept mireasă (*Efes*, 5, 22-32). Apocalipsa, de asemenea, cântă nunta Mielului Divin cu Biserica, mireasa Sa (19, 79).

Scrierile cavalerilor lui Hristos și ale misticilor reiau această imagine alegorică și-o îmbracă în cuvinte alese, fie sub forma *Exercițiilor spirituale* (v. Ignatio de Loyola), fie sub veșmântul liric al unor poeme dintre cele „mai intense și misterioase”, cum apreciază O. Paz *Cântico espiritual* al Sfântului Ioan al Crucii, un poem în care este imposibil de separat eroticul de religios: „Ele (poemele, n.n.) sunt și una și alta și ceva în plus, fără de care nu ar fi ceea ce sunt: poezie” (Octavio Paz, *Dubla flacără*).

CÂNTAREA CÂNTĂRILOR CA MOTIV DE INSPIRAȚIE. Nu doar în arta cuvântului au existat parafrazări ale *Cântării Cântărilor*, imnul iubirii prin excelență; iconografia și pictura prezintă și ele aceleași simboluri prin mijloace specifice (forme și culori). Gustave Moreau realizează în 1853 o *Cântarea Cântărilor*, Marc Chagall consacră poemului cinci pânze, în nuanțe de trandafiriu, din ciclul „Mesaj biblic”, Paul Klee în 1921 „rescrie” două variante pe textul unui fragment din *Cântarea Cântărilor*, fiecare fragment cromatic al pânzei creează fundalul pentru majusculele care compun cuvintele. Pe fond de culori calde, strălucitoare (galben și alb-crem luminos), aflate în contrast cu albăstriul spiritualizării, sunt „scrise” cuvintele iubirii: „sărută”, „iubirea”, „numele”, „ulei” (mir).

Muzica se folosește de melodie și tonalitate pentru a reface vocea dragostei din *Cântarea Cântărilor*: de la Monteverdi, Palestrina și Arthur Honegger care scriu o operă corală armonioasă, la compozitorii secolului nostru: Lener (1953), Darius Milhaud, „Cantata nupțială” (1937) și Hilding Rosenberg, „Simfonia a V-a” (1944), toți muzicienii încearcă să creeze atmosfera mistică, sacră a unirii divinului cu mireasa lui: umanul.

TEME DE LUCRU

- Analizați sistemul comparațiilor și observați care este rolul construcției în oglindă din cap. 8, versetul 6 (citat mai sus).
- Influența psalmilor din *Cântarea Cântărilor* asupra liricii erotice ulterioare a fost resimțită și de poezia românească: Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Davidescu, Corneliu Moldovanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Mihail Cruceanu, Radu Cârnelci, Ioan Alexandru, Horia Bădescu ș.a. Realizați o compunere de tip paralelă între textul *Cântarea Cântărilor* și o poezie / creație a unui liric român, vizând contactul permanent și recurența temelor, motivelor, simbolurilor. (R. M. I.)

BIBLIOGRAFIE: *Biblia – Cântarea Cântărilor*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994; Comte, Fernand – *Cărțile sfinte*, Ed. Enciclopedică, București, 1994; Foui Llou, Daniel; Langlois, Anne – *Dicționar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, București, 1998; Loyola, Ignatio de – *Exerciții spirituale*, Ed. Polirom, Iași, 1996; Paz, Octavio – *Dubla flacără. Dragoste și erotism*, Ed. Humanitas, București, 1998; *Studiul Vechiului Testament*, pentru institutele teologice, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985.

Mihai EMINESCU

Dorința



„Vino-n codru la isvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund. // Și în brațele-mi întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi, / Să-ți desprind din creștet vâlul, / Să-l ridic de pe obraz. // Pe genunchii mei ședea-vei, / Vom fi singuri-singurei, / Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei. // Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci, / Lăsând pradă gurii mele / Ale tale buze dulci... // Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratece isvoare, / Blânda batere de vânt; // Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri.“

PREZENTAREA TEXTULUI*

REALITATE ȘI DORINȚĂ. În poezia *Dorința* (publicată în „Convorbiri literare“, 1876), cuvântul din titlu, devenit cuvânt-temă, desemnează o ordine subiectivă ideală întemeiată pe anularea, începând cu a doua strofă, a coordonatelor timpului și spațiului real. Erosul este proiectat în „dorință“, într-un cosmos subiectiv al armoniei depline: armonia eului cu „celălalt“ – oglindă a sinelui, pe de o parte, și armonia eu – univers, pe de alta. Erosul este, aici, stare de vis, prezență *dorită și ipotetică*; în același timp, „dorința“ rămâne, în plan ideal, dorul intens de apropiere în eros.

Poezia are structura monologului adresat, aparținând idilei prin temă, motive, sistemul de imagini artistice și atitudinea eului liric. Transferul din timpul și spațiul real în timpul și spațiul „dorinței“ este sugerat prin modul și timpul gramatical al verbelor.

Relația dintre cele două planuri: prezentul realității (marcat de absența, chemarea și așteptarea iubitei) și prezentul dorinței (marcat de idealitatea întregirii sinelui prin iubire – „visul ferice“) nu este una de ruptură ori de trecere abruptă, ci de imprevizibilă continuitate, alunecare imperceptibilă din real în vis: realul se subiectivizează progresiv, se încarcă de „mărci“ ale irealului, iar irealul (visul) capătă concretețea realității.

MOTIVUL VĂLULUI. Prezența motivului vâlului în strofa a doua, prin conotațiile dezvoltate în context, are funcție anticipativă, arătând unitatea și coerența interioară a poeziei, dar și a lumii eminesciene. Motivul vâlului sugerează modul în care se produc echivalențele la nivelul simbolurilor poetice. El unește, în semantica sa contextuală, două serii de conotații, două serii de echivalențe simbolice: *eu = celălalt* (mitul armoniei paradiziace prin iubire) și *eros = thanatos*.

Corelat cu „pluralul dublului“ din penultima strofă, prin care dualitatea se dizolvă în unitate („vom visa“, „îngâna-ne-vor“), motivul desprinderii vâlului are „semnificația încercării imaginare de a da la o parte însăși suprafața care desparte eul de dublul său“,

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale la p. 13 a acestei lucrări.

anticîpează „reveria contopirii cu dublul” prin scufundarea în somnul-vis (Mircea Cărtărescu). Gestul desprinderii vălului ar echivala cu regăsirea sinelui profund în iubire. Femeia reflectă, prin cufundare în vis, ființa celuilalt. Este vorba despre un „narcisism al gândirii” eminesciene în poezia erotică (Ioana Em. Petrescu). Imaginea cuplului nediferențiat „adormind” acoperit de flori de tei „redă (idilei) semnificația originală de expresie poetică a inocenței vârstei paradiziace”. „Iubirea apare (...) ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de «farmec» și a timpului echinoxial” (Ioana Em. Petrescu).

Corelat cu imaginea finală a revărsării florilor de tei deasupra cuplului cufundat în somn, vălul introduce subtil, în text, conotația thanatică, anulând prăpastia între erosul și thanatosul eminescian. „Prezența vălului accentuează legătura neobișnuit de puternică în cazul lui Eminescu între femeie și apă. El reprezintă (...) o marcă a unei semnificații profunde, ascunse”, marcă a echivalenței simbolice eros-thanatos reluată în strofa ultimă. Vom vedea cum prin corelații cu erosul „moartea se eufemizează, capătă un caracter benign”, de eternizare a iubirii, de recuperare a armoniei paradiziace, de refacere a unității sinelui (cf. Mircea Cărtărescu).



Renoir.
Fată tânără pieptănându-se

REARMONIZAREA EULUI. Spațiul fizic devine metaforă a armoniei interioare (eu = celălalt) prin plenitudinea imaginară a iubirii.

După cum atrage atenția Ioana Em. Petrescu, „erotica eminesciană este (...) o invocare (a prezenței iubirii) prin vis. Absența femeii (...) este o condiție de realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în «icoană»”. Sensul de icoană al imaginii feminine își are atributul dominant în *angelitate*. El este exprimat descriptiv și în poezia *Dorința*.

„Iubirea rearmonizează eul”, redând ființei pierdute unitatea originală (Ioana Em. Petrescu).

Armonia – figură a spiritului în planul conținutului – este dublată de armonia din planul formei poetice.

TEME DE LUCRU

- Identificați, în stratul morfologic al textului, elementele monologului adresat. Numiți alte idile eminesciene în care e folosit același procedeu de construcție.
- Formulați tema poeziei și precizați motivele literare prin care ea se dezvoltă. Argumentează modul în care dezvoltarea lirică a temei prin motive specifice ajută la împletirea a două specii literare în discursul poetic. Care sunt acestea?
- Stabiliți la ce mod și timp sunt folosite verbele în strofa întâi și apoi în fiecare dintre cele cinci strofe ce urmează. Comentați semnificația.
- Precizați elementele de decor ce alcătuiesc cadrul „real” al așteptării iubitei în prima strofă. Comentați-le în contextul imaginilor artistice folosite.
- Comentați semnificația construcției „*singuri-singurei*” din perspectiva ideii că iubirea înseamnă transferul imaginii al eului în dublul său, într-o încercare de contopire cu dublul, refăcând arhetipul (androgenul). Explicați folosirea

aceluiasi adjectiv-epitet „singuratece” în contextul substantivului „isvoare”, punând accentul pe unitatea cuplu-natură, subiectiv-obiectiv.

- Comentați modalitățile stilistice de portretizare a angelității feminine în strofa a patra. Arătați în ce măsură înfățișarea angelică a iubitei asociată cu paloarea frunții („fruntea albă”) dezvoltă conotații thanatice introduse prin motivul vălului și amplificate, în secvența ultimă, prin motivul somnului-vis.
- Stabiliți caracteristicile stilului poetic în poezia *Dorința*. Formulați mesajul poeziei (ideea), corelând planul conținutului (viziunea asupra iubirii) cu planul formei artistice. (G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea, *Visul chimeric – Subteranele poeziei eminesciene*, Ed. Litera, București, 1992; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978; Popa, George – *Spațiul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1982.

Mihai EMINESCU

Floare albastră

„– «Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte? / De nu m-ai uita încalte, / Suflul vieții mele. // În zadar râuri în soare // Grămădești-n a ta gândire / Și câmpiile Asire / Și întunecata mare; // Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vârful lor mare – / Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!» // Astfel zise mititica, / Dulce netezindu-mi părul. / Ah! ea spuse adevărul; // Eu am râs, n-am zis nimica. // – «Hai în codrul cu verdeață, / Und-isvoare plâng în vale, / Stânca stă să se prăvale / În prăpastia măreață. // Acolo-n ochiu de pădure, / Lângă trestia cea lină / Și sub bolta cea senină / Vom ședea în foi de mure. // Și mi-i spune-atunci povești / Și minciuni cu-a ta guriță, / Eu pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești. // Și de-a soarelui căldură / Voi fi roșie ca mărul, / Mi-oi desface de-aur părul / Să-ți astup cu dânsul gura. // De mi-i da o sărutare, / Nime-n lume n-a s-o știe, / Căci va fi sub pălărie – / Și-apoi cine treabă are! // Când prin crengi s-a fi ivit / Lună-n noaptea cea de vară, / Mi-i ținea de subsuoară, / Te-oi ținea de după gât. // Pe cărare-n bolți de frunze, / Apucând spre sat în vale, / Ne-om da sărutări pe cale, / Dulci ca florile ascunse. // Și sosind l-al porții prag, / Vom vorbi-n întunecime; / Grijă noastră n-aib-o nime, / Cui ce-i pasă că-mi ești drag?» // Înc-o gură – și dispăre... / Ca un stâlp eu stam în lună! / Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare! // // Și te-ai dus, dulce minune, / Și-a murit iubirea noastră – / Floare-albastră! Floare-albastră!... / Totuși este trist în lume!”

PREZENTAREA TEXTULUI

Acest text embrionar – prin faptul că marchează un moment de graniță în creația eminesciană, prin trecerea de la poeziile începutului la poeziile care dau deplina identitate a poetului – a apărut la 1 aprilie 1873. El este dovada unei construcții concentrice, în jurul unui nucleu care se dezvoltă organic, conform principiilor naturiste, dintr-un „sâmbur”, dintr-o sămânță sau embrion, fapt de care poetul însuși era conștient. Precedată în timp de

IUBIREA

Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est!, de nuvela *Sărmanul Dionis* și urmată de *Melancolie, Dorința, Călin, Strigoii* etc., poezia face parte, după cum susținea Perpessicius, dintre textele mai puțin înțelese, socotite dificile, ale creației eminesciene.

CERUL ȘI PĂMÂNTUL. Textul debutează familiar, interogativ, cu nuanță de reproș, identificând protagoniștii unui cuplu erotic. Momentul debutului este de criză, iubita încercând pe parcursul primei secvențe lirice (trei strofe) să atragă atenția iubitului „*cufundat în stele / și în nori și-n ceruri nalte*” asupra sa, presimțind depărtarea acestuia prin ignorarea teluricului și posibila desfacere a cuplului.

Chemarea este patetică, maternă, ființa feminină având atributele cunoscute ale principiului feminin dominant afectiv, fapt susținut și de sintagma „*sufletul vieții mele*”. În acest moment prinde contur, conform aceleiași construcții nucleice, prin incompatibilitatea dintre cei doi parteneri, ideea de bază a poeziei: opoziția masculin – feminin se traduce la final prin antinomia viață – moarte.

Limbajul grav, solemn, impregnat cu metafore simbol ale morții („*piramidele-nvechite / Urcă-n cer vârful lor mare*”, „*întunecata mare*”), redă preocupările eului masculin caracterizat printr-o atitudine contemplativă. Dezumanizat parcă prin tentația meditațiilor sterile asupra morții și eternității, el se află în pericol de a uita de viață. Îl readuce însă, cu glas cald, seducător, în sfera ei, pământească, ființa feminină. Coborârea din spațiile abstracte ale gândirii în formele temporale, caracteristice vieții, înseamnă pentru eul masculin acceptarea experienței care presupune în final amara constatare a efemerității ei. În metaforă și construcție, poezia *Floare albastră* păstrează schema percepției duale contrare, specifică poeziilor de debut (vezi *Venere și Madonă*). Avertizând asupra pericolului depărtării de ceea ce este trecător și material, dar esențial pentru viață, pentru uitare, tonul iubitei oscilează concesiv între reproș și speranță („*De nu m-ai uita, încalte*”). Se poate observa cum în construcția versului eminescian metafora („*râuri în soare*”, „*piramidele-nvechite*”) poate sta alături de regionalisme neaoșe („*încalte*”) și de rostiri regionale ce participă chiar la construirea metaforei (ex.: „*ceruri nalte*”).



Filippino Lippi.
Portretul unui tânăr

JOCUL EROTIC. Cea de-a doua parte a textului va fi pregătită de o strofă intermediară ce subliniază, prin gesturi intime, delicatețea și dăruirea ființei feminine („*dulce netezindu-mi părul*”) și, în plan opus, atitudinea detașat îngăduitoare, superioară a ființei masculine („*Astfel zise mititica*”, „*eu am răs*”). Anticipând parcă evoluția relației, o interjecție urmată de verb la perfect simplu surprinde parcă regretul neconcordanței sentimentelor bărbatului la înțeleptele atenționări ale iubitei: „*Ah! Ea spuse adevărul*”. Aceasta constituie o dovadă chiar că, în lumea din care ea vine și ale cărei legi le cunoaște, efemeritatea poate fi învinsă doar prin trăirea intensă a clipei, anticul „*carpe diem*”.

Această parte a poeziei va cuprinde o descriere a planului teluric, un adevărat elogiu adus iubirii împlinite, a cărei forță poate transforma codrul, izvorul, bolta senină într-un adevărat paradis. Strofele sunt fermecătoare, tonul jucăuș și glumeț al iubitei o plasează în poziția celui care inițiază și conduce jocul erotic cu o măiestrie ce-l uimește pe cel ce nu cunoscuse freamătul vieții. Coborât din lumea înălțimilor, „o lume de zări meditative dispusă în plan orizontal față de planul infinitei verticalități a celeilalte” (VI. Streinu), eul

masculin este chemat să cunoască desfătărilor iubirii. Atracțiile infinitului spațial vor fi înlocuite cu evadarea în „ochiul de pădure”, singur martor și ocrotitor al perechii. Pierderea pe potecile ascunse și cufundarea în spațiul intim și primitiv al naturii vor fi un șir de promisiuni, de retrageri sau amânări ale acestora, de provocate declarații și de tachinări rafinate: „Și mi-i spune-atunci povești / Și minciuni cu-a ta guriță, / Eu pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești”. Vom asista apoi la desfășurarea unui scenariu bine articulat cu implicații erotice, o adevărată lecție de seducție, desfășurată ritualic, cu mare artă. Jocurile fetei implică deopotrivă credința în superstiții, semn al unui fond original străvechi, dar și o știință aparte a punerii în valoare a farmecelor: „Și de-a soarelui căldură...”



Bronzino.
Alegoria timpului și a iubirii

Ca principiu dinamic, activ, energetic, fata va constitui un permanent prilej de uimire pentru iubit. Pierdut în labirintul seducător al gesturilor și vorbelor îndrăznețe ale fetei, contrazise apoi cu pudoare feciorelnică, el nu va putea nicidecum anticipa momentul sau gestul următor. Cu o siguranță specifică, în care se împletește grațios un cumul de stări sufletești derutante, contradictorii, fata este înfățișată ca o zeitățe a iubirii. Ea risipește în jur parfumul idealului tangibil, ea seamănă delicat încrederea în frumusețea și unicitatea sentimentului, având permanent un aer convingător: „De mi-i da o sărutare...”

FARMEC ȘI UITARE DE SINE. Răspândind farmec și uitare de sine, ea va scoate perechea de sub tutela timpului. Întoarcerea în sat, seara, târziu, se va face „pe cărare-n bolfi de frunze”, adică tot pe un drum ferit de priviri indiscrete și potențând, din taina împărtășită, inten-

sitatea sentimentului: „Ne-om da sărutări pe cale / Dulci ca florile ascunse”. Drumul spre fericire nu pare să se încheie niciodată cu sosirea în fața porții. Aici întinericul devine un alt element cooperant în stabilirea relației, conferind intimitate și farmec nou cuplului neștiut. Tonul exclamativ „Ș-apoi cine treabă are!” sau interogativ „Cui ce-i pasă că-mi ești drag?”, încadrat perfect într-un stil colocvial, cu timbru popular specific, conferă acestei părți o apropiere de lumea concretă, accesibilă, dominată de vitalitate, de acțiune, dar nelipsită de mister. Se constituie prin această parte celălalt termen al construcției antitetice: femeia, și prin ea, viața.

Vitalității i se asociază firesc ludicul, și penultima strofă subliniază prin atitudinea derutată a bărbatului („Înc-o gură și dispare... / Ca un stâlp eu stam în lună”), faptul că el nu a descifrat încă misterul eternului feminin și așteaptă într-un dulce chin pasul următor, continuarea, admirând într-o clipă de singurătate inconstanța, farmecul inegalabil al jocului senzual, excitant al iubitei: „Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!”

SIMBOLURILE. Cuvântul „dulce” va cumula în final și sensurile dezvăluite în sintagmele „dulce netezindu-mi părul” și „sărutări (...) dulci ca florile ascunse”, constituind, alături de celelalte epiteze din construcția exclamativă a superlativului de tip popular, semnul integrării bărbatului în cuplu, pe de o parte, și reușita eforturilor de seducere a sa din partea femeii, pe de altă parte.

IUBIREA

În acest caz, concluzia la care ajunge Vladimir Streinu pare edificatoare: „E limpede însă, simbolurile morții și simbolurile vieții își confruntă, de la distanța diferenței lor de esență, puterea de adevăr. Ordini de valori antinomice, una transcendentă, eternă și severă, alta imediată, temporală și atrăgătoare, ele mărginesc aspectul sau forma internă a poeziei“.

Să observăm, în acest sens, rolul limbajului ca element extern, în conturarea poziției antinomice a protagoniștilor. Din această perspectivă versul final „*Totuși este trist în lume!*“ poate fi interpretat ca o revenire a eului masculin la atitudinea meditativă inițială din care fusese abstras, pentru un scurt moment. Tonul este pesimist, în opoziție cu intervenția tonică, sentimentală a fetei.

Importanța idilei stă în faptul că ea face trecerea de la poezia de idei la ideea poetică, adică marchează o mutație de la substanță la esență.

Titlul poeziei apare explicat în final. Prin repetiție, își conturează semnificația.

Motivul este de sorginte romantică și a fost preluat de poet din literatura germană, respectiv de la Novalis, la care albastrul reprezenta o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului după care însetau romanticii. Tot ca aspirație la un ideal de puritate, motivul apare și în poezia lui Leopardi. Albastrul depărtărilor, nostalgia după infinit devin în poezia eminesciană un ideal erotic.



Perugino.
Portretul unui tânăr

TEME DE LUCRU

- Subliniați care sunt atributele feminității în viziunea eminesciană și stabiliți legături cu sensul inițial al mitului / motivului „florii albastre“.
- Formulați într-o scurtă compunere părerile personale cu referire la semnificația ultimului vers. Ce mutații de sens s-ar fi produs dacă adverbul „*totuși*“ ar fi fost înlocuit cu forma „*totul*“, cum propuseseră unii cercetători?
- Încercați să identificați atributele partenerului din cuplu, descifrând semnificațiile metaforelor-simbol ce-i definesc universul. Motivați apoi tonalitatea adresării fetei.
(A. G. N.)

BIBLIOGRAFIE: Găldi, Ladislau – *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei Române, București, 1964; Negoiescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., București, 1964; Streinu, Vladimir – *Studii eminesciene*, E.P.L., București, 1965; Vianu, Tudor – *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1930.

Mihai EMINESCU

Sara pe deal

„Sara pe deal buciumpul sună cu jale, / Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, / Apele plâng, clar izvorând în fântâne; / Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine. // Luna pe cer trece-așa sfântă și clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară, / Stelele nasc umezi pe bolta senină, / Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină. // Nourii curg, raze-a lor șiruri despică, / Streșine vechi casele-n lună ridică, / Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână, / Valea-i în fum, fluierul murmură-n stână. // Și osteniți oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp; toaca răsună mai tare, / Clopotul vechi împlă cu glasul lui sara, / Sufletul meu arde-n iubire ca para. // Ah! în curând satul în vale-amuțește; / Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbește: / Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă. // Ne-om răzima capetele-unul de altul / Și surâzând vom adormi sub înaltul, / Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”

PREZENTAREA TEXTULUI

Scrisă în anul 1871 și publicată în revista „Convorbiri literare” la 1 iulie 1885, poezia *Sara pe deal* este o idilă, „o compunere de tinerețe, păstrată înadins de poet, cea mai juvenilă, mai suav neprefăcută poezie în exaltarea ei stângace” (G. Călinescu). Ea se înscrie în seria acelor poeme de tinerețe în care iubirea apare ca „un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de farmec și a timpului echinoxial” (Ioana Em. Petrescu).



O doamnă ascultând un menestrel.
Pictură pe lemn din sec. XIII

Poezia este marcată evident de semnele unui perfect echilibru între elementele întregului, echilibru care-i permite în ultimă instanță individului, purificat prin iubire, să cucerească „centrul sacru al lumii” (Ioana Em. Petrescu). „Sara”, ca moment de echilibru între noapte și zi, este asociată încă din titlu „dealului”, semn al unei calme sinteze a înaltului și a văii, ale cărui linii „armonizează cu un aspect al sacrului care este pe măsura omului” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*). În această situație, în poezie nu există un paralelism antinomic între celest și terestru, din moment ce permanentei tendințe spre înalt îi corespunde o tentație a celestului spre teluric. Terestru și înălțimile comunică în mod evident: „Turmele-l urc, stele le scapără-n cale”.

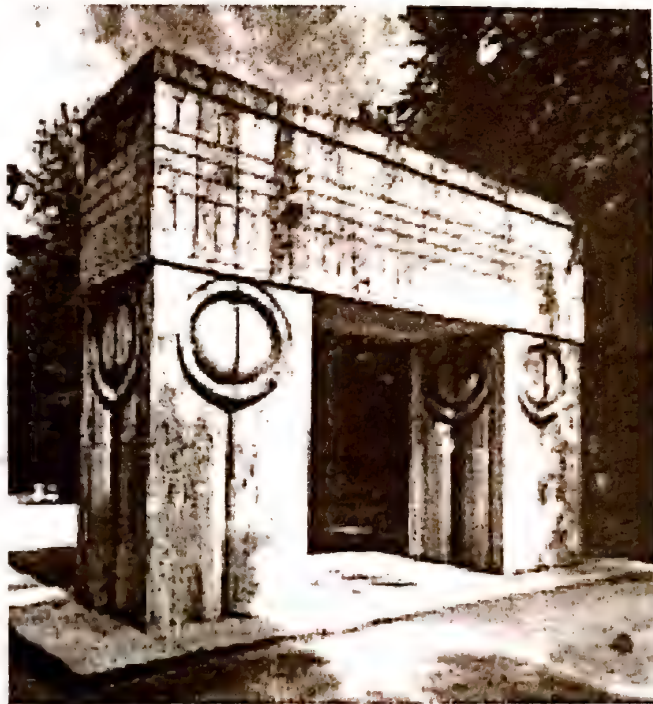
Aspirația spre înalt caracterizează în egală măsură acvaticul („Apele plâng clar izvorând în fântâne”), semnele prezenței omului („Streșine vechi casele-n lună ridică”) și este definitorie, mai ales, pentru om: „Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”. Nu lipsite de semnificații profunde sunt instrumentele muzicale, care, prin poziția lor, unesc polii lumii (buciumul, fluierul) ori un clopot de dincolo de timp („Clopotul vechi împlă cu glasul lui sara”), al cărui sunet anulează condiția temporală a individului. Întreaga realitate stă sub

IUBIREA

semnul sacralui („Luna pe cer trece-așa sfântă și clară”), iar timpul conturat de poezie este al unei permanente geneze, când omul este contemporan nașterii formelor: „Stelele nasc umezi pe bolta senină”. În acest caz, personificările la care apelează poetul primesc dimensiuni de profunzime, sugerând că între planul obiectiv și cel subiectiv există o comunicare sensibilă, diferențierea definitorie a elementelor nu duce la incomunicabilitate: buciul eminescian are în el o „jale” omenească, apele „plâng clar izvorând în fântâne”, în timp ce clopotul vechi umple „cu glasul lui sara”.

Cosmicul eminescian se află, fără îndoială, sub semnul unei simbolice cumpene, prin care lumea își pierde rigiditatea, înaltul și josul comunicând și putându-și schimba pozițiile fără ca armonia întregului să fie pusă sub semnul întrebării: „Scârșăie-n vânt cumpăna de la fântână” devine versul emblematic pentru un univers ale cărui extremități comunică pe deplin.

Finalul poeziei transcrie gestul ritualic al omului, care, împlinit prin iubirea ce-i garantează depășirea cercului



Tg. Jiu. Brâncuși. Poarta Sărutului

strămt al propriei condiții, reușește să se contopească pe deplin cu întregul, printr-un somn într-un adevărat „centru sacru al lumii”, marcat de un „vechi” salcâm, care își dezvăluie pe deplin convingător „funcția de axis mundi” (Ioana Em. Petrescu).

TEME DE LUCRU

- Comentați versurile ultimei strofe, integrându-le în unitatea poeziei.
- Motivați prezența salcâmului în poezia *Sara pe deal* de Mihai Eminescu.
- Urmăriți elemente configurative ale satului vechi, patriarhal, în idila eminesciană. (M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1970; Petrescu, Ioana Em. – *M. Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989; Negoșescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., București, 1974; Caracostea, Dumitru – *Arta cuvântului la Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1980.

Mihai EMINESCU

Cezara

PREZENTAREA TEXTULUI

INSULA TRANSCENDENTĂ. În nuvela *Cezara*, iubirea este singura cale de mântuire a ființei umane prin recuperarea patriei mitice și regăsirea armoniei primordiale a cuplului adamic (salvarea de la vremelnicie). Obsesia romanticilor pentru tiparele originare ale existenței umane face ca tema iubirii să fie dezvoltată într-o structură mitică, având drept motiv central „insula lui Euthanasius” – „insula transcendentă”, simbol narativ al ieșirii din ordinea timpului istoric (profan) și al reintegrării în ordinea sacrului (paradisul recuperat).

Putem folosi ca punct de plecare în analiza nuvelei următoarea interpretare a simbolisticii insulei, oferită de Mircea Eliade în eseu *Insula lui Euthanasius*: „S-ar putea spune că elementele oceanice și nostalgia insulei paradiziace aparțin în general romanticilor; căci romantismul a «descoperit» oceanul, a fost sensibil la magia lui, i-a interpretat simbolismul. (...) Romantismul în întregimea lui reprezintă nostalgia după «începuturi»; matca primordială, abisul, noaptea bogată în germenii și latențe, principiul feminin în toate manifestările sale sunt categorii romantice majore, care nu depind de «influențe» livrești sau de «modă», ci definesc o anumită poziție a omului în Cosmos. Înrudirea lui Eminescu cu alți mari poeți romantici nu poate fi, așadar, explicată prin «influențe», ci prin experiența și metafizica lor comună. (...)»



Eugenia Balcells. Sincronii

cosmogonic. Insula poate simboliza și un tărâm transcendent, participând la realitatea absolută și deosebindu-se, ca atare, de restul Creației stăpânite de legile devenirii și de ale morții. (...) Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creația, forma, tot așa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă. Insula lui Euthanasius face parte (...) din clasa insulelor transcendente“.

IUBIREA ABSOLUTĂ ȘI STAREA EDENICĂ. Structura mitică a nuvelei *Cezara* nu este evidentă dintru început, mascată fiind de epicul liricizat. Ea se cristalizează însă treptat sub forma unei constelații de motive în planul de adâncime al textului: îngerul și demonul

IUBIREA

(cu varianta *Îngerul căzut, Lucifer*), androginul, spațiul mitic – Centru al lumii – configurat ca sistem de cercuri concentrice, apolinicul și dionisiacul.

Epicul liricizat (în fapt, nuvela este dezvoltarea epică a unei idile) se bazează pe elemente din structura operei: personajele sunt proiecții ale autorului-narator; conflictul Ieronim / Castelmare, ce ar trebui să susțină axul subiectului, este derizoriu, insuficient construit artistic, lăsat într-un plan secund; narațiunea la persoana a III-a este fragmentată prin inserarea altor forme de discurs: descrierea și confesiunea epistolară ce subiectivizează relatarea; secvențe ample ale textului sunt realizate poetic; adevăratul centru al epicului și al dramei lui Ieronim și a Cezarei este „insula lui Euthanasius” – lăutotiv și suprapersonaj –, tărâm al anulării devenirii istorice într-o „stare” paradiziacă prelungită.

Ieronim (protagonistul nuvelei) – „*ciudat amestec de vis și rațiune rece*” –, atras de paradigmele eterne ale lumescului și nu de ascetic, renunță la călugărie lăsându-se descoperit de iubire pentru a o descoperi și el, în final, drept ultima / suprema revelație pe care i-o va oferi paradisul lui Euthanasius.

Pentru a putea iubi, Ieronim își transferă, la început, iubita în „*icoană*”. El îi mărturisește Cezarei, în răspunsul la prima scrisoare a acesteia, că are nevoie nu de prezența ei carnală, ci de absența ei pentru a o iubi, nu de trăirea sentimentului prin simțuri, ci de contemplarea lui mentală. Iubita e astfel desprinsă de forma trecătoare a trupului și, printr-un exercițiu al minții, ridicată la imaginea eternă a Iubirii, prototipul netulburat de imperfecțiunile simțurilor – construcție a spiritului, Idee a frumuseții. Această voință de sublimare a iubirii pare să fie prelungirea unui gând al autorului (implicit al personajului), gând pe care dezvoltarea ulterioară a epicului transmutând dragostea lui Ieronim și a Cezarei în insula lui Euthanasius și oferindu-i, numai aici, finalizarea îl va face explicit: în ordinea realității fenomenale iubirea, „*Visul*” frumuseții, nu se poate împlini. El nu poate fi atins decât în planul transcendent reprezentat de insula lui Euthanasius – metaforă-simbol semnificând ieșirea din fenomenal și alteritate (= devenire), intrarea într-o altă dimensiune a ființei – cea mitică (arhetipală).

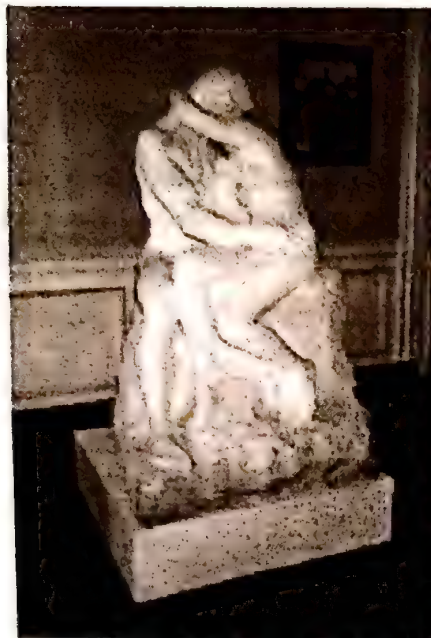


Domenico Veneziano.
Portretul unei tinere femei

Așa se explică de ce, inițial, „*setea de amor*” a Cezarei, „*acea nemărginire de simțuri contrazicătoare, turburi, desperate*”, se confruntă cu atitudinea de rezervă și amânare a lui Ieronim, cu melancolia lui „*impersonală*”, cu nehotărârea și seninătatea lui „*abstractă*”. Singură „*magia insulei*” va rezolva drama personajelor, deținând rolul decisiv în istoria pasiunii lor. După cum se va vedea, Ieronim se va îndrăgosti cu adevărat de Cezara numai după ce amândoi vor fi regăsit nuditățile paradiziacă, starea edenică, în geografia mitică, nu reală, a insulei, departe de „*cetate*” (lumea „*devenirii oarbe*”).

ARMONIZAREA CONTRARIILOR. Asocierea contrariilor: angelic / demonic în portretizarea lui Ieronim este în spiritul gândirii romantice care propune esențe antitetice prezente în același individ. În aceeași măsură este portretizată Cezara: „*păr blond – brumă aurită*” (aspect angelic) și „*ochi de-un albastru întuneric*”, „*demonică*”.

Armonizarea contrariilor în cele două portrete reface, în structura de adâncime a nuvelei, imaginea androgenului: frumusețea feminină a lui Ieronim care se lasă cucerit și „agresivitatea” aproape virilă a Cezarei care provoacă și cucerește. Inversarea temporară a rolurilor și similitudinea portretelor fizice ale protagoniștilor maschează, accentuând, condiția fiecăruia (virilitatea lui Ieronim și feminitatea Cezarei).



Rodin. Sărutul

Iubirea Cezarei este revărsare exaltată a simțurilor, guvernată de instinct. Amestec paradoxal și tulburător de atitudini – inocență și senzualitate, sfioșenie și provocare –, Cezara este vie și voluptuoasă, prezență care alertează simțurile lui Ieronim împiedicându-l s-o iubească: *[„A-ngeuncheat lângă mine... m-a rugat să-i sufăr iubirea... nu-ți pot descrie expresia de nevinovăție, candoare și amor din fața ei...”]* – îi descrie Ieronim lui Euthanasius. *[„I-am spus cuvinte bune. (...) N-o iubesc”]*. Vederea lui Ieronim pozându-i pictorului Francesco îi deșteaptă eroinei senzații și emoții a căror intensitate n-o poate controla: *„era obosită de emoțiune”, „tremura ca varga”, „avea toaleta dezorganizată, părul vâlvoi, ochii aprinși, fața roșie ca sângele”, „ochii plini de lacrimi și dorință”*.

Dacă Cezara se lasă călăuzită de simțuri, printr-o inocență, dar dezlănțuită instinctualitate, iubirea lui Ieronim este, în această etapă a relației lor, luciditate, spiritualizare a trupescului. De aceea el simte că nu o poate iubi pe Cezara atâta timp cât prezența ei îi tulbură simțurile.

FUGA DE INSTINCTUALITATE. Schimbul de scrisori din capitolul V arată opoziția de atitudine a celor doi protagoniști în perceperea iubirii: acesta este prologul relației lor.

Femeia este imploratoare, dar și orgolioasă (conștientă de frumusețea și tinerețea ei, de vraja ei seducătoare), intuitivă și sentimentală, senzuală, dar și sfioasă, supusă și, în același timp, provocatoare, o altă „Floare albastră”: *„Ah! Cum aș topi gheața ochilor tăi cu gura mea – iubite!”*

Bărbatul este reticent față de viziunea femeii asupra „fericirii”. El este gânditorul sceptic, schopenhauerian, care vrea să descopere valoarea eternă a frumuseții iubitei, imobilizată în „icoană”, descoperită de vocea ispititoare a speciei: *„Aurul este o nenorocire și fericire, ce mi-o oferi, venin”*.

Lumea fenomenală este incompatibilă cu fericirea și cu Iubirea spre care privirea „demonului” aspiră. Iubirea e redusă, în această lume, la instinctul reproductiv: *„Plăcerea dobitocească, reproducerea în mușinoiul pământului de viermi noi cu aceleași murdare dorințe în piept (...), aceleași sărutări grețoase...”*

Bărbatul se simte un înstrăinat („un exilat, un paria, un nebun”) într-o ordine existențială organizată în jurul acestui instinct – „oarba voință de a trăi” a lui Schopenhauer – manifestat ca o mecanică a destrămării și egoismului, dictată de principiul răului: *„Mâncare și reproducere, reproducere și mâncare!...”* Răul – cu multiplele sale manifestări – este principiul „aprioric” ordonator al lumii fenomenale pe care Ieronim o simte ostilă. El nu vrea să fie sclavul instinctelor și al femeii care-i hrănește, cu prezența ei reală, instinctele: *„Nu! nu mă voi face comedianțul aceluia rău, care stăpânește lumea”*. Cenzurându-și

IUBIREA

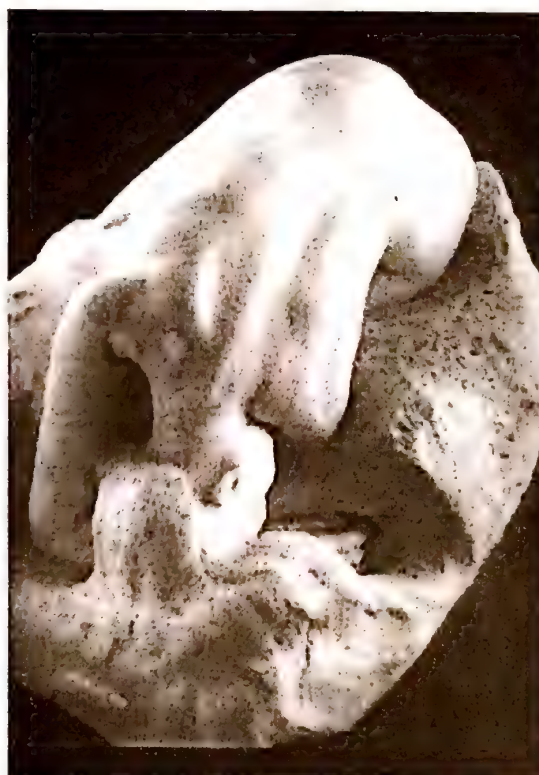
instinctele, eroul are orgoliul singularității sale și voința detașării categorice de fenomenal a geniului (concept romantic):

„Sâmburele vieții este egoismul și haina lui, minciuna. Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea, când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creșii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit și am devenit stană de bronz, pe lângă care trece o lume, ce știe că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea... Lasă-mă în mândria și răceala mea... De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă amestec cu mulțimea? Eu mă uit în sus, asemenea statuiei lui Apoll... fii steaua cea din cer, rece și luminoasă! Ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!”

Eroul cere femeii impersonalizare, o transformă în imagine astrală – semn al minții, al contemplației reci.

IUBITA-ICOANĂ. Din scrisoarea lui Ieronim către Euthanasius aflăm că iubita-icoană se materializează sub formă de imagine desenată: *„Desmierd un chip de copilă în felul meu... adică împlu un album cu diferitele expresii ale unui singur cap. (...) Am intrat la o copilă înamorată de mine, pe care însă n-o iubesc... Am văzut-o roșie, sfioasă, turburată... Am zugrăvit în cartea mea această expresie. (...) E de sărutat schița mea. Poate că e una din cele mai nimerite din câte-am zugrăvit. Am pus-o lângă mine. Deconcertare și o dulce resignație. Un profil îngeresc! (...) O adorabilă schiță! Dar simt că din ce în ce schițele se familiarizează cu inima“.*

Îndepărtarea iubirii ca prezență fizică, grea de voluptate și răscolire a simțurilor, duce la familiarizarea interioară cu imaginea iubitei adăpostită în suflet. De la iubita-i icoană (ipostaza spiritualizată a iubirii), depășirea contrarietății și a confuziei sentimentale se lămurește în experiența nemijlocită a iubirii ca plăcere a simțurilor (capitolul VI). Ieronim trăiește acum tensiunea interioară a oscilației între atitudinea apolinică (senina contemplare a Ideii de frumusețe) și cea dionisiacă (împărtășirea din iubire – „beție a simțurilor“). Se sugerează că feminitatea este principiul armonizator al contrariilor.



Rodin. Danaidă

IUBIREA PASIONALĂ. Secvențele redată prin monolog interior aduc în prim-plan evoluția interioară a protagonistului, până la mărturisirea pasională a iubirii:

„Dacă mi-ar da pace, gândi el în sine, totuși ar fi cum ar fi. Atunci aș ține-o de mâna ei mică și ne-am uita în lună – în virgina lună – atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe un tablou zugrăvit pe un fond luminos, într-o carte cu icoane... Pare-că părul ei e o spumă de aur, atât de moale-i... Și fața ei se poliește într-un mod ciudat. Dar nu-mi dă cât lumea pace... mereu mă gătuie... mă sărută – și zice c-o iubesc. Ba pe dracul! Altfel... e chiar frumoasă – să spun dreptul. Bărbia se rotunjește ca un măr galben... gurița câteodată parcă-i o cireășă... Și ochii, ah!

ochii! Numai de nu i-ar apropia de-ai mei... îmi atinge genele și mă-nfioară pân-în tălpi. Atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întunecă ochii... atunci aş omorî-o... Asta nu-i trai, asta-i chin...”

În altă secvență: „El... rezemându-și cotul pe spata băncei, își lăsă bărbia pe mână, mișcându-și încet degetele, și se uita uimit cu ochii strălucitori la strălucitorul ei chip, ce s-apropia. Ea șazu alături cu el, dar drept în lună. Nu-i atinse mâna – nimic. Luna o poleia frumos și ea era îndestul de vicleană spre a se lăsa muiată-n întreg de această dulce și voluptoasă lumină. El o privea mereu. Apoi își întinse el mai întâi mâna și apucă încet mânuța ei fină și rece. «Ah! gândi, și un ce nemaisimțit îi trecu prin inimă, ah! cum îmi place acum!»”



Rodin. Catedrala

Mărturisirea pasională a iubirii capătă incantații de imn și se traduce în gesturi și atitudini extreme (omorârea lui Castelmare – rivalul, bărbatul ce aspira, în același timp, la iubirea Cezarei): „Trandafirii înfloreau pe fața ta... Tu, regină a sufletelor – nu ești curată ca izvorul? mlădioasă ca chiparosul? dulce ca filomela? tânără ca luna plină, copilăroasă ca un canar, iubită ca o dumnezeire? (...) Ah! te iubesc!... țipă el agasat... te iubesc!... o văd prea bine că te iubesc!”

REINTEGRAREA ÎN PATRIA MITICĂ. De la trăirea iubirii ca plăcere a simțurilor la trăirea iubirii în absolutul ei, trecerea nu e posibilă decât prin părăsirea lumii fenomenale și reintegrarea în patria mitică – insula lui Euthanasius.

„Insula lui Euthanasius, cu strălucirea ei de cercuri concentrice (peștera, din insula aflată în mijlocul râului de pe insula din mijlocul mării), este un evident centru al lumii, reeditând, prin topografia sa (râurile care se varsă în lac etc.) și prin întreaga-i înfățișare, paradisul” (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*).

Este un rai ascuns la care are acces numai cel chemat – purificat prin somn (ca Ieronim, care se refugiază aici pentru a scăpa de acuzația de crimă) ori purificat prin cufundare în apele mării (ca Cezara, care, după moartea tatălui ei, părăsește și ea viața socială).

În această insulă paradiziacă este posibilă împlinirea – în absolut – a dragostei celor doi tineri, dezbrăcați acum de formele existenței trecătoare, reîntorși la goliciunea originală – Adam și Eva în paradis.

IUBIREA

„...în mijlocul acestei feerii a nopții, lăsate asupra unui rai înconjurat de mare, trecea Cezara, ca o-nchipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur, ce-i ajungea la călcâie... Ea mergea încet... (...) Își aducea aminte de amantul ei și-i părea că-i Eva-n paradis (...) o dorință de fericire îi cuprinse sânul... era atât de însetată de amor (...) Deodată ea văzu prin arbori o figură de om... (...).

– Cezara! strigă el, cuprinzând-o-n brațele lui... Cezara! ești o închipuire, un vis, o umbră a nopții zugrăvită cu zăpada luminii de lună? Sau așa ești tu? tu?

Ea plângea... (...).

– Tu ești? chiar tu? întrebă ea cu glasul înecat, căci toată cugetarea ei se-mprospătase, toate visele ei reveneau splendide și doritoare de viață...”

Regăsind starea edenică a primului cuplu, Ieronim și Cezara trăiesc acea stare de beatitudine a vieții echivalentă cu moartea simbolică, cu eliberarea de individuație, de existența socială și devenirea istorică: reîncorporarea în forma eternă a arhetipului.

TEME DE LUCRU

- Precizați elementele portretistice care compun profilul fizic, psihic și moral al celor două personaje principale la începutul iubirii lor. Luați în considerare primele caracterizări ale lui Ieronim, făcute de Cezara și pictorul Francesco: „tânărul... pare un demon... frumos, serios, nepăsător”; „cel mai frumos model de pictură... un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu...”
- Stabiliți relația cu lirica autorului, prin sistemul de motive literare. Alegeți poeme din toate etapele de creație (*Înger și demon, Venere și Madonă, Strigoii, Atât de fragedă, Luceafărul* etc.).
- Ce semnificație are faptul că Ieronim pozează pentru figura *Îngerului* căzut în tabloul lui Francesco?
- Citiți poezia *Odă (în metru antic)* și observați că traseul iubirii lui Ieronim pentru Cezara este, într-o anumită măsură, traseul devenirii eroului liric în *Odă*.
- Identificați simbolistica femeie-stea în alte creații eminesciene (*Odă – în metru antic, Luceafărul, Din valurile vremii...*) și comentați similitudinile în planul semnificației și al expresiei artistice. (G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Insula lui Euthanasius*, în *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, 1991; Eminescu, Mihai – *Proză literară*, E.P.L., București, 1964; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978.

George COȘBUC

Mânioasă

„Am să merg mai înspre seară / Prin dumbrăvi, ca mai demult, / În privighetori să-mi pară / Glasul Linei că-l ascult. / Mai știu eu ce-aș vrea s-ascult! / Că-n zori Lina sta-n porțiță, / Sălta-n vânt a ei altiță, / Vântul îi sălta-n costiță / Și-i făcea floare-n obraz: / Eu mergeam la plug în laz, / Și, când trec, Lina s-ascunde, / Parcă nici nu m-a văzut. / Îi vorbesc, și nu-mi răspunde. / Nu-mi răspunde! / Și-o întreb, și nu-mi răspunde! / Și mă mir – ce i-am făcut! // Vreau de-aici să rump o floare! / Ochii unui inger scump / Au albastrul de cicoare, / Și cicoare vreau să rump – / Mai știu eu ce-aș vrea să rump! / Că-n amiazi venind pe vale, / Întâlnii pe Lina-n cale: / Fragi i-am dat, ea mi-a zis: – «Na-le! / Ți-am cerut eu ție fragi?» / Ochii ei frumoși și dragi / Priveau tot spre poala rochii, / S-a pus Lina pe tăcut, / Și vedeam că-i umblă ochii, / Umblă ochii! / Ca la șerpi îi umblă ochii, / Și mă mir ce i-am făcut! // Să-mi pun capul pentr-o Lină, / Să mă fac un om pribag! / Ieși din neguri, lună plină, / Să mă vezi la Lina-n prag – / Alte dăți suna zăvorul; / Lina pe furiș, ca dorul, / Pășea-n degete pridvorul / Și la mine-n prag venea / Mamă-sa cât ce-adormea. / Azi ard hainele pe mine, / Mi-e greu capul ca de lut, / Stau în prag – și ea nu vine, / Nu mai vine! / E târziu și nu mai vine... / Și mă mir, ce i-am făcut!?”



G. Coșbuc. Portret de Iser

AUTORUL ȘI OPERA SA

George Coșbuc a fost o prezență necesară în peisajul literar al sfârșitului de secol trecut, venită să îmbine tradițiile creației populare cu intențiile novatoare și originale ale epocii. S-a născut la 8 septembrie 1866 în satul Hordou lângă Năsăud, județul Bistrița. Tatăl său era preot. Debutază în revista-manuscris a liceului, intitulată „Virtus romana rediviva”. Colaborează, din 1884, la gazeta „Tribuna” din Sibiu, condusă de Ioan Slavici, unde publică prelucrări după basme, legende, balade. Această orientare către motive folclorice va rămâne o constantă a creației sale. Volumul de debut intitulat *Balade și idile* apare în 1893, având ca tematică satul sub aspect monografic, ca urmare a încurajărilor și susținerilor din partea lui Titu Maiorescu și Ioan Slavici, după publicarea în 1889 a baladei *Nunta Zamferei*. În volumul *Fire de tort* (1896), dovedind același echilibru compozițional cu ingenioase combinații strofice, autorul conservă tematica folclorică / populară. Titluri de rezonanță din aceste două volume sunt: *La oglindă*, *Dușmancele*, *Numai una*, *Rea de plată*, *Noapte de vară*, *Vara*, *Iarna pe uliță*.

Nunta Zamferei și *Moartea lui Fulger* reconstituie ceremonialul specific marilor evenimente din viața satului. *Doina*, *Hora* și *Noi vrem pământ!* se înscriu în poezia de revoltă socială, iar *Decebal cătră popor*, *Moartea lui Gelu* vor reda interesul pentru trecutul de luptă. Publicistica îi înregistrează numele alături de Ioan Slavici și I.L. Caragiale în redacția revistei „Vatra” (1894); urmează „Foaia interesantă” (1897), „Semănătorul” (1901). În 1902 semnalăm apariția volumului *Ziarul unui pierde-vară*, iar în 1904 volumul

Cântece de vitejie, acesta din urmă orientat spre tema eroică, promovând sentimentul patriotic. Este ales în 1898 membru corespondent al Academiei Române, iar în 1916, membru activ. Talentului său unic îi datorăm unele dintre cele mai izbutite traduceri din capodopere ale literaturii universale: *Eneida* de Vergiliu, *Odiseea* de Homer, *Sacontala* de Kalidassa, *Mazepa* de Byron, *Don Carlos* de Schiller și *Divina Comedie* de Dante Alighieri. Se stinge din viață în 1918, la trei ani după ce își pierduse vederea.

PREZENTAREA TEXTULUI

Cuprinsă în volumul *Balade și idile*, poezia *Mânioasă* aparține liricii erotice. Aparenta ei simplitate evidențiază gingășia deosebită și puritatea sentimentului iubirii, trăit în lumea satului, lume pe care poetul o evocă de fiecare dată cu aceeași afecțiune.

După cum nota criticul literar Dumitru Micu, „cea mai întinsă parte a operei lui Coșbuc e cea consacrată eroticii rurale“. Acestui sentiment, poetul i-a închinat mai multe poezii în care, după cum se poate lesne observa, l-a prezentat gradat, de la primele sfioase manifestări, cum ar fi gesturile de cochetărie ale fetei din *La oglindă*, și de la momentele de înflorire a iubirii și de umbrire a ei prin micile „incidente“ descrise în *Scara*, *Spinul*, *Rea de plată*, *Pe lângă boi*, până la mărturisirea iubirii trădată din *Cântecul fusului*.

Poezia *Mânioasă* prezintă efectul unei neașteptate neînțelegeri dintre cei doi îndrăgostiți. O ceartă al cărei motiv pare să nu fie clar nici măcar fetei, care este foarte supărată.

Versurile sunt grupate în trei strofe, cu structură identică. Prima strofă cuprinde 16 versuri și conține mărturisirea nedumeririi flăcăului, care constată că Lina este supărată pe el. Deci în această „lirică a măștilor“, cum o numește Tudor Vianu, eul liric aflat la momentul confesiunii este flăcăul. Un vers notează accentuat frământarea lui interioară: „*Mai știi eu ce-aș vrea s-ascult?*“, iar versul din finalul strofei subliniază nedumerirea: „*Și mă mir ce i-am făcut!*“

Strofele a doua și a treia comunică mult mai accentuat frământarea tânărului, care își amintește de fata iubită, tentat să rupă o floare albastră ca ochii ei, sau rugând luna să iasă din neguri, să-l vadă, așteptând-o fără rost: „*Mai știi eu ce-aștept în prag?*!“

Tânărul își amintește cu tristețe de serile când fata venea pe ascuns să-l întâlnească, și suferința lui crește: „*Azi ard hainele pe mine / Mi-e greu capul ca de lut*“.

Poezia se încheie cu întrebarea ce revine ca un refren: „*Și mă mir ce i-am făcut?*“ De altfel, tehnica refrenului, depistabilă în toate cele trei strofe ale poeziei, oferă acesteia o cantabilitate remarcabilă, iar rolul versului al patrusprezecelea („*Nu-mi răspunde*“) este de a reverbera sentimentele băiatului.

Vorbind despre realizarea artistică a versurilor remarcăm comunicarea directă, în care se apelează la invocație: „*ieși din neguri lună plină!*“, epitete: „*înger scump*“, „*om pribeag*“; comparații: „*-i umblă ochii ca la șerp*“; „*mi-e greu capul ca de lut*“; metaforă: „*ard hainele pe mine*“.

Apelând la mijloacele enumerate, G. Coșbuc emoționează prin capacitatea de a surprinde trăirea cu intensitate a sentimentului erotic în modul caracteristic lumii satului. Așa cum nota criticul literar Mircea Tomuș, Coșbuc a creat o poezie „ce a cucerit publicul prin comunicativitatea și varietatea formelor ei, o poezie care a ajuns la expresie originală prin armonia deplină a formei clare cu conținutul său de lirism obiectivat“.

TEME DE LUCRU

- Încadrați poezia în contextul liricii erotice coșbuciene.

- Realizați o paralelă între lirica erotică a lui Coșbuc și cea de același gen a lui Eminescu.
 - Alcătuiți o lucrare având ca obiect tehnica refrenului în poezia lui G. Coșbuc.
- (F. M.)

BIBLIOGRAFIE: Micu, Dumitru – *George Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966;
Streinu, Vladimir – *Clasicii noștri*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943.

Garabet IBRĂILEANU

Adela

AUTORUL ȘI OPERA SA



Critic și istoric literar de prestigiu, ideologul revistei „Viața Românească” și spiritul catalizator pentru colaboratorii apropiați, grupați în jurul acesteia (Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, Jean Bart, George Topârceanu, Otilia Cazimir ș.a.), Garabet Ibrăileanu s-a născut în 23 mai 1871 la Târgu Frumos. A decedat în București la 10 martie 1936. A fost profesor, din 1908, la Universitatea ieșeană, secretarul de redacție al publicației literare amintite. Studiul din 1909, *Spiritul critic în cultura românească*, încearcă să fixeze originile și formele ideologiei românești. Principalele sale contribuții critice sunt concentrate în volumele *Scriitori și curente* (1909), *Opera literară a d-lui Vlahuță* (1912), *Note și impresii* (1920), *Studii literare* (1931). Contribuțiile sale teoretice în domeniul criticii literare sunt

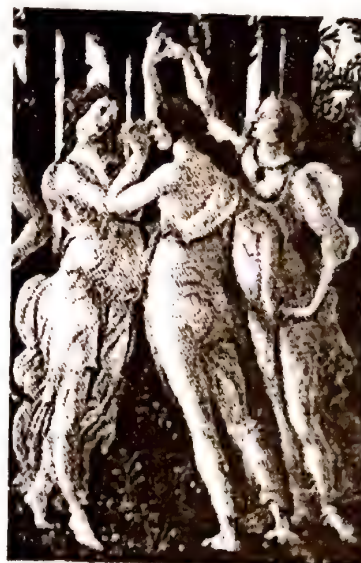
îndeosebi studiul *Caracterul specific național în literatura română* (1922) și eseuul *Creație și analiză* (1933). Tot în 1933, Garabet Ibrăileanu publică romanul *Adela*, scriere analitică socotită de critica vremii o adevărată revelație.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI ȘI CONTEXTUL APARIȚIEI. Cu un presupus model real al personajului feminin în persoana unei asistente a autorului, Olga T. – care ar fi dat și titlul inițial al romanului, titlu schimbat pentru că scriitorul constata că fusese folosit în *O alergare de cai* a lui Negruzzi și în *La Medeleni* a lui Ionel Teodoreanu –, și cu un presupus model livresc în Adèle din drama lui Al. Dumas, *Antony*, romanul *Adela* al lui Garabet Ibrăileanu se pare că a fost redactat într-o primă fază în jurul anului 1925. Dacă premisele sale teoretice s-ar găsi, după multe păreri critice, în articolele de sociologie, psihologie sau morală, precum *Misoghinismul*, *Căsătoria*, *Un manuscript răătăcit*, în recenzia *O muză*, în multe din aforismele adunate în volumul *Privind viața* și în câteva din scrisorile expediate, premisele sale epice s-ar afla, pe de o parte, în metoda de construcție enunțată și explicată în studiul *Creație și analiză*, iar pe de alta, în „scrisorile” care alcătuiesc *Amintiri din copilărie și adolescență* și, totodată, în cele cinci proze scurte semnate cu pseudonimul Teodor D. Petrescu: *Doamna X*, *Un cântec*, *Orionul*, *Femeia*, *Apariție*.

1933, anul publicării *Adelei*, este deosebit de fast pentru literatura română, căci acum apar plachetele *La cumpăna apelor*, de Lucian Blaga, *Poemul-invectivă*, de Geo Bogza, *Patmos și alte șase poeme*, de Ilarie Voronca, și romanele *Cartea nunții*, de George Călinescu, *Maitreyi*, de Mircea Eliade, *Rusoaica*, de Gib Mihăescu, *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu, *Creanga de aur* și *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, de Mihail Sadoveanu, ș.a. Contextul mai larg este acela al impunerii paradigmei moderniste promovate în primul rând de Eugen Lovinescu și de cenaclul său, „Sburătorul“, inclusiv prin „vârful de lance“ al acesteia, avangardismul (a se vedea, ca dovadă punctuală, cele două plachete de poezie avangardistă numite mai sus).

„O NESFÂRȘITĂ PRIETENIE PASIONATĂ“? Construit pe tema generoasă și străveche a erosului, romanul *Adela* este sărac sub aspect epic. Medicul cvadragenar Emil Codrescu, posesor al unei culturi umaniste ale cărei repere par a fi Schopenhauer și Diogene Laerțiu, se reîntâlnește în stațiunea Băltătești, în luna iulie a anului 189..., cu Adela M..., o tânără de douăzeci de ani pe care o cunoaște de pe vremea când era fetiță și care tocmai ieșise dintr-o foarte scurtă căsnicie. Cele două luni petrecute în mica „improvizare de bălci“ a Băltăteștiului se scurg pentru Emil cu vizite și cu plimbări solitare sau alături de Adela, în timpul cărora sentimentele paterne, iar mai apoi cele frățești de odinioară pentru fetița, respectiv adolescența pe care o știa, se transformă în iubire pentru misterioasa femeie de acum. O iubire pe care nu și-o va mărturisi, sau cel puțin nu și-o va deconspira ca atare, ci o va camufla sub formula „o nesfârșită prietenie pasionată“, rostită atunci când, înaintea plecării la moșie, ea îl va întreba de ce natură e sentimentul pe care i-l poartă.



Botticelli. Primăvara (detaliu)

INTERPRETĂRI POSIBILE. O anumită parte a criticii (Vladimir Streinu, Al. Piru ș.a.) a mers în direcția eronată a identificării autorului cu naratorul (Emil Codrescu) și a transferării centrului de iradiere a sensurilor romanului în zona articolelor și a amintirilor criticului, care nu reprezintă, de fapt, decât unele din elementele preformale ale *Adelei*; faptul a dus la distorsionarea interpretării în sensul exclusiv al unei lecturi „autobiografice“ a cărții, cu tot ceea ce decurge de aici. Încercarea de determinare a profilului personajelor a generat o altă scăpare a criticii literare: s-a văzut în romanul acesta o ilustrare a unei excepții de la „norma“ psihologică a raporturilor unui cuplu de la sfârșitul secolului trecut, aceea conform căreia bărbatul reprezintă elementul „activ“, iar femeia elementul „pasiv“; relația întoarsă pe dos a cuplului Emil-Adela a fost citită ca un duel simbolic al unui spirit retractil, „romantic intoxicat de romantism“ (Ioan Holban), incapabil în a-și rosti sentimentul, dar capabil de a idealiza femeia și de a o iubi în taină până la alunecarea spre fetișism („Dar mi-e scump nu numai tot ce este ea și tot ce face ea, ci și rochiile ei [mai ales rochiile ei!], mantila ei, galoșii ei mici, adorabili, și săculețul ei, din care am scos într-un moment, când era în altă odaie, batista mototolită de mâinile ei și am respirat-o!“), al unei conștiințe care amână perpetuu gestul și recurge exclusiv la analiza fiecărei nuanțe (Emil Codrescu), duel purtat cu frumoasa, eleganta Adela, cea care trece de la lungi momente de tăcere la replici când echivoce, când tranșante, și despre care, trebuie spus, nu avem nici o informație „directă“, ci doar mediată prin instanța naratorială a personajului

MARI TEME LITERARE

masculin. Căci, lucru important, romanul *Adela*, subintitulat „Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)”, are toate mărcile specifice unui jurnal (folosirea persoanei întâi, fragmentarismul ș.c.l.) din care au fost eliminate datele propriu-zise, rămânând însă atmosfera unui astfel de text, dată de notațiile fulgurante ale cotidianului estival și fără evenimente. Prin urmare, imaginea Adelei rămâne tributară privirii bărbatului care o iubește, așa cum în romanul *Maitreyi* al lui Eliade imaginea indiennei este exclusiv imaginea lui Allan asupra ei.



Corot. Portretul domnișoarei
Octavie Sennegon

Interpretărilor „clasice”, potrivit cărora „cel mai bun roman analitic românesc” (G. Călinescu) prezintă cazul unui „amor nedobândit”, fiind o patetică elegie a dragostei unui „om de prisos” care și-a construit filozofia de viață pe teoria epicureică a fericirii prin evitarea suferințelor și realizarea liniștii sufletești (ataraxia), și care accentuează asupra spiritului eminent contemplantiv al protagonistului, li s-au adăugat acele perspective critice care văd în Emil Codrescu tocmai contrariul, și anume figura unui rafinat seducător, care mizează pe argumentul imaginației și pe inteligența și subtilitatea sufletească a femeii pentru a-i provoca, până la punctul în care eroul introduce complicația argumentelor etice, reacțiile văzute de critica mai veche ca argumente ale preeminenței femeii asupra bărbatului. De asemenea, e „adusă la zi” lectura aventurii interioare a lui Emil Codrescu prin folosirea „grilei” psihanalitice, *Adela* fiind văzut ca romanul unui complex oedipian (vezi păreriile lui Paul Georgescu, N. Balotă, N. Manolescu), în sensul că figura eroinei este identificată inconștient cu aceea a mamei invocate undeva la începutul cărții.

PLIMBARE CU TRĂSURA (fragment din roman)

„Înnopta. Apele Ozanei erau acum ca dosul de cositor al sticlelor de oglindă. Din sus, de pe valea largă a râului, venea un vânt perfid, abia simțit, dar tăios. Adela era în pardesiul ei de soie écrue peste bluza de vară și, împotriva oricărei intemperii, nu avea altă pavăză decât un șal subțire, împletit. I-am propus pardesiul meu, dar l-a refuzat cu indignare. Din cauza asta nu l-am pus nici eu. Dar hainele mele sunt serioase, ca toate hainele bărbătești. I-am propus pardesiul din două în două minute, dar n-a voit să-l ia cu nici un preț. (Psihologie de femeie; femeilor «nu li-i frig» niciodată!) Pe urmă m-am resemnat. În Humulești, la crășma de peste drum de biserică, beția luase proporții epice. Un țăran prea de tot vesel ne-a petrecut trăsura cu un chiot sălbatic.

Dealul cel lung l-am suit la pas. Mergeam cu Adela pe jos. Cosașii de sub ierburi îi imitau fâșâitul aspru al fustei de mătasă. Noaptea era nemișcată. Numai stelele tremurau deasupra capetelor noastre. Munții, pe care ziua îi văzusem glorioși amenințând cerul, acum erau niște ipotetice blocuri de întuneric masiv, profilate pe întunericul universal diluat în puțina lucoare a stelelor. Departe, la picioarele munților, ici și colo, se stingeau și se aprindeau mereu câte un foc singuratic. Iar deasupra Varatecului, în tristețea imensității, punctul strălucitor al unui luceafăr stătea să cadă dincolo de munte. Când căzu, în curând, tristețea nopții creștea deodată. Dar Adela era lângă mine, cu viața ei tânără, concentrată în glasul ei încet, fierbinte parcă în singurătatea tot mai rece a nopții.

Drumul era gol. În deal ne-am urcat în trăsură. Acum era și mai întuneric. Abia bănuiam fața Adelei. Stătea sprijinită cu umărul în colțul ei, cu picioarele pe scăunașul dinainte. Simțeam cum îi radiază viața prin ușoara-i îmbrăcăminte.

Când scoboram valea spre Bălățești cu hârșcăituri de piedică primitivă, un landau bine încărcat cu trupuri omenești, unul dintre acele care culeg la întâmplare tot felul de pasageri, trecu spre Târgu-Neamțului, cu zgomot mare de clopote. Dar peste mai puțin de un minut, rămaserăm iarăși singuri în tăcerea nopții enorme. Simțeam pe Adela supusă și vibrantă. Probabil că-i era puțin frică. Ca să-i dau sentimentul siguranței, am luat un ton aproape vesel. Apoi, abuzând de toate împrejurările astea, i-am pus pardesiul pe umeri, fără s-o învelesc bine. Degetele ei amestecate printr-ale mele – erau o senzație nouă – mai tulburătoare decât a mâinii ei pe buzele mele. Atingerile de acum, ale mânilor noastre, repetate și neprevăzute, erau ca un joc, ca o fângăduință, ca un preludiu. Atingerea mâinii celor mai mulți oameni mi-ar produce o plăcere vie. A câtorva mi-ar fi indiferentă, o simplă senzație tactilă. Atingerea mâinii Adelei îmi răspândește în sânge și în suflet otravă.

Trăsura mergea acum răpede la vale, zvârlind pietrele în lături. Am început să-i țin Adelei o prelegere de astronomie sentimentală și cât am putut mai elocventă, ținând expunerea cu melancolii după anii de altădată. Dar în momentele acele cochetam, ori exprimam, din inerție stări de suflet inactuale. În realitate, nu mă mai simțeam omul cu părul brumat. Problema încetase, pentru că întunericul mă oprea să văd fața Adelei, oglindă în care, prin contrast, îmi număr anii, și pentru că inconștient știam că același întuneric o oprea și pe ea să-mi vadă argintul care mă aureolează. Dar prima casă din Bălățești rupse farmecul. Case, maghernițe... De unde răsăriseră toate acestea?

La lumina felinarului de peste drum de poarta ei, am văzut-o. N-o mai văzusem de mult, din restaurantul de la Târgu-Neamțului. Acum era obosită. Îi era somn, avea înfățișarea dezarmată, ca orice om când îi e somn... Când îi sărutam mâna, mi-a spus, cu glasul ei șoptitor:

– Pe mâne.

«Pe mâne...»

Cum dezmiardă ea totul cu glasul, cu mișcărilor, cu existența ei! Și înfățișarea pasivă de adinioarea, când îi era somn... Părea că-i expiră voința... Acum doarme în căldura propriului ei corp tânăr, cu umeri largi, cu sânul delicat...

I-am scris să-mi răspundă dacă n-a răcit. (Aseară, când am ajuns aici, termometrul din cerdacul meu arăta zece grade.) «Cum puteam răci, când temperatura era atât de ridicată? – Adela.» Ridicăta? Temperatura mea? Atunci mă persiflează. A ei? Atunci mă persiflează și mai crud. Iar dacă nu mă persiflează...

Imposibil!..."

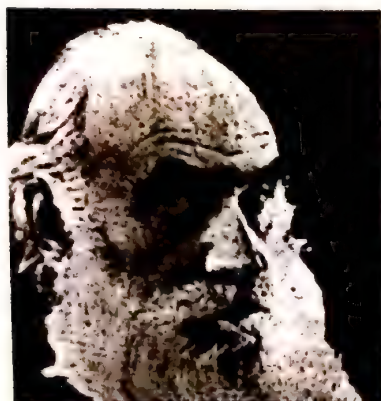
TEME DE LUCRU

- Răspundeți la întrebarea: Emil Codrescu e un timid sau un cuceritor? Argumentați.
- Analizați acest fragment atât din punct de vedere stilistic, cât și din punct de vedere al imaginarului, urmărind modul în care e construit personajul feminin de către cel masculin. (M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: Holban, Ioan – *Proza criticilor*, Ed. Minerva, București, 1983;
Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 1999.

Gala GALACTION

De la noi, la Cladova



AUTORUL ȘI OPERA SA

Gala Galaction este pseudonimul literar al lui Grigore Pișculescu, născut la 29 aprilie 1879 în comuna Didești, județul Teleorman. Este prozator, memorialist și traducător. Elev al Liceului „Sf. Sava” din București (1890 – 1898), editează revista poligrafată „Zig-zag”. Debutază în 1896 cu schița *Pe terasă*, publicată în „Adevărul ilustrat”. Acum leagă prietenii de-o viață cu Tudor Arghezi, N.D. Cocea și Vasile Demetrius. Student al Facultății de Litere și Filozofie din București (1898), o abandonează după un an în favoarea Facultății de Teologie (1899 – 1903). Devine doctor în teologie în 1909.

Debutază în anul 1914 cu volumul *Biserița din Răzoare*. În 1922 este hirotonisit preot, iar din 1926 este profesor la Facultatea de Teologie din Chișinău. Pelerinajul la Ierusalim din anul 1926 îi inspiră volumul *Scrisori către Simforoza. În pământul făgăduinței* (1930), după cum a doua călătorie la muntele Athos, din 1933, este punctul de plecare al secțiunii *Mările de Miazăzi și Sfântul Munte* din volumul *În grădinile Sf. Antonie* (1942). După 1944, joacă un rol activ în viața literară și politică: vicepreședinte al Societății Scriitorilor Români (1947), membru al Academiei (1947), deputat în Marea Adunare Națională (1948). Moare la 8 martie 1961 în București și este înmormântat la Mănăstirea Cernica.

Opera sa de prozator cuprinde nuvelele și povestirile din volumele *Clopotele din Mănăstirea Neamțu* (1916), *De la noi, la Cladova* (1924), *Caligraful Terțiu* (1929), *Nuvele și schițe* (1934) și romanele *Roxana* (1930), *Papucii lui Mahmud* (1932), *Doctorul Taifun* (1933), *La răspântie de veacuri* (1935). Un amplu *Jurnal* apare postum. Sunt de remarcat de asemenea lucrările teologice ale lui Galaction. A tradus singur *Noul Testament* (1927) și, în colaborare cu preotul Vasile Radu, *Biblia* (1938). Publicistica îi este adunată în mai multe volume: *La țarmul mării* (1916), *O lume nouă* (1919), *Răboji pe bradul verde* (1920), *Toamne de odinioară* (1924), *Mangalia* (1947), *Oameni și gânduri din veacul meu* (1955). Activitatea de biograf și de traducător împlinește bibliografia unui mare om de cultură.

PREZENTAREA TEXTULUI

Opera a apărut, pentru prima dată, în nr. 3, din aprilie 1910, al revistei „Viața socială”, în care scriitorul publică și alte creații: *În pădurea Cotoșmanei*, *Gloria Constantinii*, *Lângă apa Vodislavei*, *Dionis Grecoteiul*, *Andrei Hoțul*, *Viteazul Jap*. Apariția lor într-o succesiune rapidă și într-o ținută artistică înaltă a asigurat notorietatea literară a autorului, constituind cea mai reprezentativă parte a creației sale.

De la noi, la Cladova este o nuvelă care a fost apoi încadrată în volumul *Biseriçușa din Răzoare*, apărut în 1914 la Iași. Într-una din mărturisirile sale literare, Galaction atrăgea atenția asupra noutății operei: „Jalea creștină care plutește asupra acestei nuvele, tragica problemă de conștiință care incendiază pieptul lui Popa Tonea erau, pe vremea aceea, în literatura română, lucruri nemaîncercate“.

Prin tema abordată în această operă scriitorul se încadrează în linia tradiționalistă a literaturii, dar prin procedeele artistice folosite trece alături de moderniști ca Al. Macedonski, D. Anghel, T. Arghezi.

UN SENTIMENT MISTUITOR.

Nuvela tratează tema iubirii și se realizează pe câteva motive cum ar fi cel al păcatului și cel al chemării înalte. Subiectul se constituie din aspecte care nu respectă o succesiune firească și care urmăresc îndeosebi firul gândurilor și sentimentelor personajului principal, pe bază de monolog. Cititorul află despre zbuciumul sufletesc al lui popa Tonea în care s-a cuibărit un sentiment mistuitor, de care caută să se elibereze prin fierbinți rugăciuni. Om căsătorit, având cinci copii și mare dăruire față de cele sfinte, popa Tonea este cuprins de dragoste pentru sârboaică Borivoje, tână soție a lui jupân Troico, negustorul sârb din Cladova sârbească. Dragostea se instalează în sufletul preotului în mod fulgerător, în timpul miruirii enoriașilor în prima duminică de după Paște, ea apărând ca un „*nor de la cel viclean*“.



Théodore Géricault. Scenă mitologică

Troico venise să-i ceară preotului cu împrumut o mie de franci, și astfel cele două familii vor petrece împreună drumul de la biserică și prânzul din duminica aceea. Pentru a-și primi banii înapoi, popa Tonea se va duce la Cladova, trecând Dunărea cu barca, cu Petre Dușan, deși știe că nu din mare nevoie de bani se aventurează noaptea, cu „*cutiuța cu sfintele*“ în sân, după ce-l spovedise și-l împărtășise pe moș Simion.

CONȘTIINȚA PĂCATULUI. Găsind-o acasă numai pe Borivoje, după ce primește banii lăsați de jupân Troico, popa Tonea află, din puțina românească vorbită de sârboaică și din starea ei, de dragostea fierbinte pe care i-o poartă: „— *Șezi de vorbă cu noi, părinte, repetă cu greutate Borivoje, forțându-se parcă să-și aducă aminte de o lecție de românește, înadins și trudnic învățată. (...) – Tu știi, părinte Tonea, că eu te iubesc pe tine. (...) – O! eu te iubesc mult pe tine...*“ Popa Tonea știa că și „*inima lui s-a îmbolnăvit de neașteptată și năprasnică boală*“, dar își făcea muștrări de conștiință și-și punea speranța în ajutorul lui Dumnezeu: „*«O, stăpâne sfinte! Pune în preajma mea custodia sfinților voievozi și ajută-mi să fiu puternic fără de cruzime și uman fără de întinare!»*“ El îi va spune tinerei femei mistuite de dragoste că, în afara unei iubiri ca pentru o soră sau ca pentru o fiică a Bisericii, altceva între ei ar fi „*păcat mare*“ și, ștergându-i lacrimile și închinându-o ca pe un copil și rostind asupra ei o rugăciune, pleacă spunând: „— *Acum mă duc să plâng pe cununa biruinții mele!*“ El se zbate între sentiment și datorie, punând întrebări la ale căror răspunsuri nu poate ajunge, dar care arată fragilitatea ființei umane: „*...preabunule; de ce ai plămădit din lut acest ulcior al făpturii noastre, când de atâtea ori este poruncă să ardă*

într-un foc cu mult mai puternic decât poate să rabde? De ce tocmai din lut acest ulcior, când este scris în voia ta ca el să poarte în el dumnezeiescul mir al cunoașterii tale, al sfintei Evanghelii și al înfricoșatei sfintei liturghii? Pentru ce nu l-ai făcut, Stăpâne, din piatră ori din fier, când ne era dat să-l purtăm pe un drum atât de greu...?”

MOARTEA DIN IUBIRE. Aflând că Borivoje e bolnavă, popa Tonea trece din nou Dunărea, ca și cum ar fi fost chemat, și ajunge la căpătâiul femeii care „murea fiindcă voia să moară, murea din iubire”. Acum, ceea ce nu fusese posibil în viața lor pământească se realizează în rugăciune și credință: „Atât cât ținură rugăciunile introductive și zguduitorăa moliftă de dezlegare, Borivoje fu fericită atât cât ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!...”

Popa Tonea, iubind nespus, dar neputând să se abată de la menirea sa, înlesnește, prin rugăciuni, trecerea dincolo a sufletului femeii a cărei dragoste-i este interzisă: „Și în noaptea aceea, din «Sfânta Scriptură», în românește, pe care Borivoje o cumpăraseră ca să învețe limba, popa Tonea, până la ziuă, a pus, în râuri de lacrimi, stâlp după stâlp, cei patru stâlpi – cele patru evanghelii, cele patru vecinice cuvinte ale credinței noastre mai presus de pricepere și ale conduitei noastre mai presus de lumea aceasta”.

IDEALISM ȘI PURITATE. Preotul Tonea este preotul ideal, prins într-o luptă între sentiment și datorie, asemenea personajelor din tragedii. Lupta devine dramatică; ea se transformă într-o gravă problemă de conștiință care se derulează pe parcursul câtorva luni și se sfârșește cu victoria rațiunii. Pentru el, mai important e ce se va întâmpla cu el și cu Borivoje în lumea de dincolo decât pe pământ, și această trăire îl înalță spre puritate: „Ne vom revedea! Ne vom revedea negreșit! Acolo unde iubirea va fi întru împărăția sa, fără restrângeri, fără obstacole și fără lanțurile acestui trup întunecat”.



Georges de la Tour.
Magdalena veghind

Borivoje, ca personaj, e idealizată; ea trăiește o iubire fără margini și moare din dragoste. Mai mult decât că e frumoasă și că se exprimă cu greu în românește, cititorul nu află despre ea. Dragostea este rugul pe care ea arde complet, purificându-se.

Între cele două personaje, autorul pune Dunărea al cărei aspect subliniază sentimentele: „Dunăre, Dunăre! Cât de frumoasă ești, cât de ispășitoare și de răcoare trebuie să fie în fundul tău, când în mine e atâta arșiță...”

O NUVELĂ LIRICĂ. Nuvela este ilustrativă pentru stilul lui Galaction. O mare valoare capătă monologul interior în care se disting numeroase interogații și exclamații retorice, ele lăsându-și amprenta asupra stilului. Un alt element caracteristic este muzicalitatea care-l apropie pe autor de simbolști.

Într-un studiu din „Viața Românească” din 1914, privitor la nuvela *De la noi, la Cladova*, criticul Garabet Ibrăileanu afirma: „D-l Galaction în ce privește natura talentului său, e un subiectiv, un liric, în ce privește tema predilectă, e un cântăreț al pasiunii amoroase și al naturii; are asupra vieții o concepție de creștin ortodox...”

SUFLET ZBUCIUMAT (fragment din text)

„Inimă ce-ți pierzi cărarea când ești pe cel mai neted drum și te crezi pe drumul cel mai neted când ești gata să dai în rătăcire, încotro mă împinge răzvrătirea ta? ... Spre stânga mă cheamă fericirea (deșartă, înșelătoare! ...), dar cu puteri de spaimă, cu brațe de omăt, cu piept de trandafiri și de jăratic. Spre dreapta mă cheamă datoria, onoarea, trecutul, credința căsătorească și preoțească și sus de tot, pe munte, în nourii posomorâți ce-l încunună, acela în a cărui mână sunt cele șapte stele și din a cărui gură iese, fulgerătoare, sabia cea de ambele laturi ascuțită... O, nenorocitul! De-aș putea să mor aici la răscruce, să nu mai voiesc să vreau să mă decid nici spre stânga, nici spre dreapta... Dunăre, Dunăre! Cât de frumoasă ești, cât de ispititoare și cât de răcoare trebuie să fie în fundul tău, când în mine e atâta arșiță... și ce leacuri de dragoste am auzit că știi să pregătești! De n-ar fi convingerea-mi mai mare decât tine, că din fundul tău înainte se deschid porțile iadului, dincolo de care focul este, de data aceasta, veșnic și plânsul cât aminul, dar fără lacrimi, fără suavitatea plânsului.”

TEME DE LUCRU

- Ce valoare are în operă monologul interior? Vă sprijinim în abordarea acestei „probleme” punându-vă la dispoziție fragmentul de mai sus.
- Din punctul vostru de vedere, popa Tonea a greșit nedând curs sentimentelor sale?
- Firesc ar fi ca iubirea să nu aibă opreliști; din ce motive ea nu se poate împlini aici?
- Ce semnificații dați faptului că între cele două personaje ale cărții este așezată, ca o barieră, Dunărea?
- Prezentați momentele subiectului acestei opere; observați dacă ele au o ordine firească.



Tintoretto. Cristos mergând pe apă (detaliu)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, București, 1981.

Lucian BLAGA

Izvorul nopții

„Frumoaso, / ți-s ochii-așa de negri încât seara / când stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care curge tainic noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric. / Așa-s de negri ochii tăi, / lumina mea.“

PREZENTAREA TEXTULUI*

Poezia face parte din volumul de debut al autorului, *Poemele luminii*, apărut în 1919. Despre volum, criticul George Gană afirma că este unul al „căutării de sine și al revelării parțiale a poetului“ (*Opera literară a lui Lucian Blaga*). *Izvorul nopții* este o poezie de dragoste, semnificativă pentru înțelegerea procesului evolutiv al creației blagiene. Importanța poeziei vine din „deschiderea de perspectivă spre cosmic“ (*idem*), deschidere prefigurată în acest volum și accentuată în următoarele.

Discursul poetic, de o simplitate cuceritoare, ar putea înșela cititorul la o lectură superficială, deoarece poezia este solemnă, chiar imnică, cu toate că debutează printr-o adresare directă, familiară, a eului poetic față de iubită: „Frumoaso, / ți-s ochii-așa de negri încât seara...“

În poezia erotică de început, deci și aici, femeia este văzută ca o divinitate, de multe ori ea fiind un „agent“ care-i redă poetului accesul la „corola de minuni a lumii“.

Putem afirma că făptura femeii „se prelungește în cosmic“, ochii iubitei fiind izvorul nopții: „Îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi“.



Kees van Dongen.
Femeia cu pălărie neagră

Bucuria ființei poetice este dublă, fiindcă apropierea de mister vine din două direcții: a ochilor iubitei, metaforizați drept izvor, și a nopții, ca mare de întuneric. „Fascinat, într-o atitudine supusă («când stau culcat cu capu-n poala ta»), umilă, el amintește de vasalitatea deliberată a trubadurului față de Doamnă, eul poetic «se dedă» «contemplării mute»“ (*idem*).

Ochii întunecați ai iubitei au putere, sunt sursă de viață, de energie cosmică. Din ei iese noaptea, din ei se „adapă“, se toasă de mister, ființa poetică. Femeia, principiu unificator, emană un suflu fecund care se contopește cu văile, munții, șesurile, pământul. Comparația pe care se construiește a doua parte a poeziei este practic absorbită de ampla enumerație și de propoziția finală, care întărește de fapt enumerația: „Îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care curge noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric. / Așa-s de negri ochii tăi, / lumina mea“.

Misterioasă ca și cosmosul, femeia blagiană conduce eul către o stare de extaz, de depășire a contingentului, de atingere a substanței divine a lumii. Așa trebuie înțeleasă și

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale la p. 53 a acestei lucrări.

ultima metaforă a poeziei: „*Frumoaso, (...) lumina mea*“, prin ochii negri ai iubitei ajungându-se la lumina revelatoare ce pune în evidență misterul, fără a-l distruge.

Dacă ne gândim la erotica eminesciană, diferența se poate observa imediat: „Dacă nu este demonică, femeia eminesciană nu «supune» ființa poetică, ce-și păstrează până la capăt (deși apare regretul, v. *Floare albastră*) conștiința superiorității“. Pentru Blaga iubirea este „contaminare de focul cosmic“ (*idem*). Prin femeie se realizează transferul de energie creatoare de la Cosmos la eul poetic, se obține pierderea integratoare a ființei în Marele Tot.

TEME DE LUCRU

- Realizați o comparație între personajul feminin din *Izvorul nopții* și un personaj feminin dintr-o poezie eminesciană.
- Încercați să surprindeți, prin comparație, reprezentarea iubitei în *Morgenstimmung* de Tudor Arghezi și *Izvorul nopții* de Lucian Blaga.

(A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Gană, George – *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1976; Tudoran, Eugen – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, Ed. Facla, Timișoara, 1981.

Tudor ARGHEZI

Creion

„Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul, / În care se-oglesc / Azurul și copacul. // Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca piatra-n fund, / Spre care-noată albi / Pești lungi cu ochi rotund. // Și capul tău mi-i drag, / Căci e ca malu-n stuf, / Unde păianjeni dorm, / Pe zori făcute puf. // Făptura ta întreagă / De chin și bucurie, / Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?“



*Surâsul mi s-a părut
rădăcină de copil
1905 Argeș E. Arghezi*

PREZENTAREA TEXTULUI*

În *Creion* (volumul *Cuvinte potrivite*) poetul își rezervă plăcerea de a stabili niște „corespondențe“ care, la modul grav, implică de fapt cosmicul, dar care nu exclud plăcerea ludică, transcrisă într-o tonalitate adecvată. Portretul ființei iubite este atent „descompus“ pentru ca fiecare element component, însoțit de atitudinea afectivă a poetului („dragă“, „drag“), să devină termenul prim al unei comparații în care celălalt termen este un element al acvaticului, lucru deloc întâmplător din moment ce, înainte de a fi limita dintre celest și terestru în extremitățile lor (azurul și fundul lacului), el asigură în ultimă instanță o oglindire a întregului cosmic. Prin această oglindire se realizează atât accesibilizarea înaltului, a intangibilului azur, cât și o evidentă spiritualizare a materialului, a vegetalului, în cazul poeziei, copacul: „Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglesc / Azurul și copacul“. Procesul amintit este valabil și în sens

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 49 a acestei lucrări.

MARI TEME LITERARE

invers: inconsistența surâsului este „fixată” printr-o comparație care mizează exclusiv pe materialitatea termenului comparat, plasat nu întâmplător de poet la nivelul ultim al spațiului terestru: „*Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca piatra-n fund*”.

Dominantă este fără îndoială în poezie plăcerea ludică, fiindcă jocul fin al asociațiilor transcende sentimentul propriu-zis. Poemul este în mod indiscutabil atât de arghezian (și) prin miniaturizarea realului, proces care îl plasează pe poet, mai mult sau mai puțin orgolios, într-o ipostază de autentic orfevrier ce nu-și tăgăduiește însă intenția de a concura, cel puțin într-un anumit registru și într-un anumit mod, actul demiurgic: „*Și capul tău mi-i drag, / Căci e ca malul-n stuf, / Unde păianjeni dorm, / Pe zori făcute puf*”.

Finalul poeziei pune sub semnul întrebării sentimentul („*Făptura ta... / Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?*”), aspect interpretat ca o „interdicție inhibitorie” (Șerban Cioculescu), pentru a păstra ființa feminină într-un statut ideal. La fel de convingător ni se pare însă și sensul spre care îndreaptă atenția coerența semnelor poetice din text: făptura iubitei, sinteză a contrastelor („*De chin și bucurie*”), identificabilă până la un anumit punct cu elementarul, este descoperită ca un univers, ca o realitate obiectivă, care nu impune o receptare în mod obligatoriu afectivă.

TEME DE LUCRU

- Comentați o altă poezie argheziană intitulată *Creion*.
- Poate fi considerat *creionul* o specie literară? Argumentați. (M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Șerban – *Argheziana (Studii)*, Ed. Eminescu, București, 1985; Tudor Arghezi interpretat de..., Ed. Eminescu, București, 1981.

Mircea ELIADE

Maitreyi



PREZENTAREA TEXTULUI*

DE LA TEORIE LA ROMAN. Literatura lui Mircea Eliade se înscrie în mai largă preocupare a prozatorilor interbelici de problematizare a existenței și intelectualizare a creației artistice. Autorul *Șantierului* repudiază ideea că „teoria” nu și-ar avea locul într-o operă literară și – adept al ideii lui Camil Petrescu că literatura trebuie să fie sincronă cu psihologia și filozofia epocii – susține că „o mare creație epică reflectează în bună parte și mijloacele de cunoaștere ale epocii, sensul vieții și valoarea omului, cunoștințele științifice, filozofice” (*Fragmentarium*).

Încă de la întâiul său roman, *Isabel și apele diavolului*, M. Eliade se arătase, cum bine observa Perpessicius în cronică la romanul *Maitreyi*, „un spirit complex, străbătut de numeroși fluizi contradictorii, de o experiență de viață, în ciuda anilor, enormă”.

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 21 a acestei lucrări.

IUBIREA

Prefigurându-i o receptare promițătoare și peste timp, critica literară n-a întârziat să salute apariția romanului *Maitreyi* (1933), asociindu-l îndrăzneț cu celebre romane de dragoste din literatura universală. „Se va citi romanul domnului Eliade (...) ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervând operei o situație analogă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul și Virginia* sau cu acea încântătoare poveste de iubire a Evului Mediu, *Le roman de Tristan et Iseut*“ (Pompiliu Constantinescu).

Preocupat și el de teoretizarea actului creator, Mircea Eliade exprimă câteva idei novatoare, care urmăresc scoaterea romanului din zona psihologicului și extinderea ariei sale de investigație. „De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau fizician? (...) Nu înțeleg de ce nu ar fi «roman» o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gânduri sau viața unui om între cărți și vise.“ Și, totuși, pe cât de radicale sunt aceste aserțiuni, și pe cât era de convins autorul *Domnișoarei Christina* de punerea lor în practică, experimentarea lor nemijlocită a fost parțial ratată. Nicolae Manolescu semnalează acest paradox în eseul despre roman *Arca lui Noe*, în care comentează: „Întoarcerea din rai și celelalte rămân în definitiv niște romane psihologice, uzând și abuzând de monolog interior și de toată acea perspectivă relativistă și parțială care e descoperirea și apanajul ionicului“.

O TULBURĂTOARE POVESTE DE DRAGOSTE. Romanul *Maitreyi* se circumscrie așa-numitului ciclu indian, alături de *Isabel și apele diavolului* și *Șantier*, romane ce transfigurează artistic – pe diferite paliere – experiențe erotice (erosul este văzut ca un act de cunoaștere) petrecute într-un spațiu exotic (India).

Cel mai izbutit roman al ciclului rămâne *Maitreyi*, o tulburătoare poveste de dragoste, scris, așa cum spune Ov. S. Crohmălniceanu, sub forma unui jurnal „menit să înregistreze (...) trăiri intelectuale abisale“.

Eroul cărții, inginerul englez Allan, lucrează în India pe un șantier de construcții în compania inginerului Narendra Sen. Invitat să locuiască în casa inginerului indian, Allan o cunoaște pe fiica acestuia, Maitreyi, o adolescentă de 16 ani, de care, deși nu se simte deloc atras la început, se va îndrăgosti. Cucerit de farmecul ei genuin, de sensibilitatea ei nemăsurată și de straniul amestec de puritate și senzualitate, Allan se hotărăște să o ceară în căsătorie. Dar cei doi îndrăgostiți sunt nevoiți să străbată cu teamă vămile convențiilor sociale și prejudecățile religioase ale unei lumi ce se dovedește nepermeabilă la alte tradiții. Părinții fetei se împotrivesc acestei căsătorii și, în consecință, îl alungă pe Allan din casă. Aflată în culmea disperării, Maitreyi – spre a-și întâlni iubitul – se dăruiește unui vânzător de fructe pentru a fi alungată din familie. Lucrurile nu pot fi schimbate și dragostea lor este frântă brutal pentru totdeauna.



Rerih. Schiță

EROII CĂRȚII. Eroul cărții, Allan, este un intelectual subtil și lucid, însetat de certitudini și adevăruri absolute. El încearcă să descifreze nu numai tainele unui suflet labirintic, cum este cel al iubitei sale Maitreyi, ci și misterele unei lumi ce se construiește pe alte coordonate morale și psihologice decât cele ale europenilor. Intelligent și sensibil, Allan reușește să depășească treptat prejudecățile născute din diferențele de percepere a lumii de către cele două popoare și să se angajeze total într-o iubire care poate rupe (crede el) toate barierele posibile. Cunoașterea prin eros este pentru Allan o experiență

MARI TEME LITERARE

fundamentală, care va contribui la conturarea personalității lui. Allan este fascinat de capacitatea uluitoare a indienilor, în speță a iubitei sale, de a se dăruie total sentimentului iubirii. Orgoliul lui de european civilizat îl împinge însă la o trăire la fel de totală, de implicată, ca și a iubitei sale. El înțelege că iubirea nu este făcută doar din parfumuri diafane, ci și din esențe tari, năucitoare.

Prezență fascinantă, expresie a sensibilității feminine, eroina cărții, Maitreyi, în ciuda comportamentului ei enigmatic, este o ființă complexă, la care pudoarea și sensibilitatea uzurpă sălbăticia și, poate, religiozitatea. Implicată total în această iubire, care este pentru ea un ritual ce are relații profunde cu sacrul, Maitreyi trăiește o dragoste „de esență mistică: fizică și metafizică”, lăsând impresia „că participă la marele tot” (N. Manolescu). Multe din manifestările ei sunt învăluite într-o aură de mister. Surprinzătoare este însă la Maitreyi însăși modalitatea de a rezona la realitatea materială a lumii. Ea percepe natura ca pe o ființă pătrunsă de spirit, însuflețită de aceleași tresăriri ca acelea ale oamenilor. Un copac poate deveni, astfel, un prieten sau chiar un amant. Sub pecetea tainei se află și dragostea ei pentru poetul sexagenar R. Tagore. Ea înțelege iubirea, cum spuneam, ca pe un element esențial ce participă la armonia universală. De aceea iubirea ei „are puterea de a converti și de a iniția” (N. Manolescu). Maitreyi este o eroină tragică, iar cartea lui Mircea Eliade, cum spune Ov. S. Crohmălniceanu, „izbutește să fie o confesiune autentică: intensitatea pasională dictează textului o sinceritate cuceritoare și înlătură cochetăriile intelectuale, dându-le chiar, acolo unde ele intervin, culoare adevărată, și lașităților morale, ascunse sub filozofia «trăirii»”.

DIN JURNALUL LUI ALLAN (fragment din roman)

„Chabu a scris o poveste și Maitreyi mi-o traduce astăzi, pe terasă, râzând. S-ar putea rezuma astfel: Un rege avea un fiu cu numele de Phul. Odată, acesta a ajuns pe cal într-o pădure mare. Îndată, tot ce era în pădure s-a prefăcut în flori, numai prințul și calul au rămas aceiași. Întors la palat, fiul povesti regelui întâmplarea, dar acesta nu-l crezu și îl muștră că spune minciuni. Chemă pe panditul regal și-i porunci să citească prințului pilde și sfaturi despre minciună. Pentru că totuși prințul nu voia să recunoască, regele adună întreaga armată și se duse în pădure. Îndată ei toți se prefăcură în flori. A trecut o zi. Atunci veni Phul, fiul regelui, aducând cu el cărțile în care se găseau pilde și sfaturi despre minciună. Luă cărțile și începu să risipească foile în vânt. Și cum se risipeau foile așa înviau soldații regelui, și regele însuși...”

SACRA CEREMONIE A LOGODNEI (fragment din roman)

„— Acum ne logodim, Allan, îmi spuse ea, privind înainte spre apă. Începutul acela solemn mă irită puțin. Nu puteam scăpa de luciditate. (Și o iubeam, Dumnezeuule, cât o iubeam!) Mi se părea că va fi o scenă din romane, din baladele aceluia ev mediu indian, cu dragoste legendare și demente. Purtaam cu mine spaima și superstițiile unei întregi literaturi, pe care, dacă nu o citisem, o văzusem evoluând lângă mine, în adolescență și în cei dintâi ani ai tinereții. Mă stingherea, ca pe orice civilizat (eu care credeam că mă pot dispensa de civilizație, o pot dezrădăcina din mine), fiecă gest solemn, fiecă cuvânt responsabil, fiecare făgăduință.

IUBIREA

Maitreyi continuă, totuși, cu o simplitate care începu să mă cucerească. Vorbea apei, vorbea cerului cu stele, pădurii, pământului. Își sprijini bine în iarbă pumnii purtând inelul și fâgădui:

– Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a monsoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape.

O ascultasem tot mai fascinat, până ce nu i-am mai putut înțelege cuvintele. Vorbea o bengaleză de prunc, simplificată, aproape cifrată. Auzeam sunetele, ghiceam pe ici, pe colo câte un cuvânt, dar îmi scăpa tâlcul acestei incantații. Când a tăcut, parcă mi-era teamă s-o ating, într-atât mi se părea de fermecată, de inaccesibilă. Vorbi tot ea întâi.

(Rămăsesem cu o mână pe genunchi și cu cealaltă apăsată palmă pe pământ, parcă mă legasem și eu, printr-o magie a gestului.)

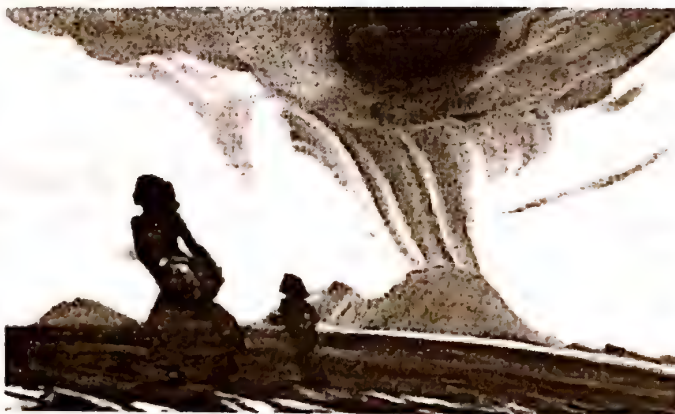
– Acum nu ne mai desparte nimeni, Allan. Acum sunt a ta, cu desăvârșire a ta...

O mângâiai, căutând cuvinte pe care nu i le mai spusese până atunci, dar nu găsi nimic inedit, nimic care să corespundă

cât de cât febrei mele interioare și transfigurării ei. (De mult încetase de a mai fi Maitreyi din mașină; avea o fixitate ciudată a feței, care m-a urmărit multă vreme după aceea.)

– Într-o zi ai să mă faci soția ta și ai să-mi arăți lumea, nu-i așa?

Îmi spusese aceasta pe englezește, și i se păru că s-a exprimat vulgar.“



Rerih. Pământul roșu

TEMĂ DE LUCRU

- Faceți o volută pe deasupra timpurilor și a credințelor și exprimați, într-un scurt eseu, ce unește și ce separă, în diferite planuri ale lor – dar mai ales în cel al exprimării sentimentului –, textele din *Cântarea Cântărilor*, din tragedia lui Shakespeare, *Romeo și Julieta*, din romanul lui Mircea Eliade. Desigur, puteți avea în vedere și alte (multe) texte. (I. P.)

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, E.P.L., București, 1976; Manolescu, Nicolae – *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, 1977; Simuț, Ion – *Revizuirii*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Radu PETRESCU

Matei Iliescu

PREZENTAREA TEXTULUI*



CONTEXTUL SCRIERII ȘI APARIȚIEI ROMANULUI. După propriile mărturisiri, Radu Petrescu a început să proiecteze romanul *Matei Iliescu* în 1950. Încercărilor din acest an și din următorul le-au urmat altele, mult mai târziu, dar tonul adecvat, dorit, și ritmul susținut le-a găsit abia în 1961. După trei ani, în 1964, romanul era, în sfârșit, terminat. *Matei Iliescu* a constituit, prin publicarea în 1970, debutul lui Radu Petrescu, deși înaintea lui fuseseră scrise (e drept, uneori în versiuni abandonate sau remodelate ulterior) *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *Didactica nova*, *Ce se vede* și „primul exercițiu de roman”, *O moarte în provincie*.

Făcând parte din grupul așa-numitei „Școli de la Târgoviște”, Radu Petrescu a reprezentat, alături de Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu, alternativa la nivelul instituționalizat al literaturii române reprezentat de „realismul socialist” și, după aceea, de „șaiyecism”.

SCENARIUL EPIC. Scris în plină perioadă proletcultistă, de un autor care a ales un statut social modest și reclusiunea unei experiențe eminentemente livrești, și publicat într-o perioadă relativ permisivă din punctul de vedere al politicii culturale, *Matei Iliescu* este, la prima vedere, un simplu roman de dragoste.

Matei Iliescu, un tânăr care tocmai a absolvit liceul și se pregătește pentru admiterea la medicină, angajat pentru perioada verii ca secretar particular al avocatului Jean Albu, se îndrăgostește de Dora, soția acestuia. Sentimentul devine reciproc, iar astfel cei doi ajung să trăiască o tulburătoare iubire, ascunsă de ochii soțului Dorei, ai mamei lui Matei și ai tuturor locuitorilor din micul oraș de provincie în care, cu opt ani în urmă, familia Iliescu se mutase din Capitală. Relația lor continuă, din toamnă, în Capitală, el devenind student, ea divorțând, însă nu pentru multă vreme. Mergând la mare, Matei face cunoștință cu o prietenă a Dorei, Magda, față de care are un sentiment similar aceluia avut față de iubita sa și are revelația rolului întâmplării, al accidentalului în povestea lor de dragoste, și a faptului că „dacă Dora și Magda sunt egale toate lucrurile sunt egale, adică indiferente în sine”. Despărțirea e inevitabilă, iar revederea Dorei, în mulțime, de către Matei, peste un timp, nu va mai reprezenta decât prilej de severă nostalgie.

IUBIREA CA DESCOPERIRE ȘI EVADARE. Așa cum sugerează și titlul, în centrul romanului se află figura lui Matei Iliescu, a cărei evoluție e urmărită prin selectarea unor scene și întâmplări semnificative din copilărie, adolescență și debutul tinereții. Exilat în frumosul, dar plictisitorul orașel de provincie N., Matei e un nonconformist ale cărei purtări frizează impolitețea; fire dificilă, trecând de la melancolie și blazare la stări impulsive și exaltare, el este perceput de cei din jur ca bizar și nesociabil. Atașat exclusiv tatălui său,

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 151 a acestei lucrări.

care moare cu patru ani înainte ca Matei s-o cunoască pe soția avocatului, tânărul imprevizibil începe să se transforme o dată cu descoperirea erosului: descoperă tandrețea, afecțiunea până la romantizitate și, cel mai important, (re)descoperă lumea, „împăcându-se” cu ea. Intermediara acestei concilierii este foarte frumoasa Dora. Cu câțiva ani mai în vârstă decât Matei, mai lucidă, la început, decât acesta, Dora intră în jocul erotic pe fondul unei vieți mediocre și inconsistente, de femeie obligată să se mărite cu un bărbat pe care nu-l iubește și să trăiască anodin într-un „loc unde nu se întâmplă nimic”. Sensibilă, independentă în atitudini (vezi „fuga” de după căsătorie sau răceala constantă față de soțul impus), cultivată (citește, cântă la pian), Dora acceptă dragostea lui Matei ca pe o evadare, pentru ca în final imaginea ei să se recompună în liniile tragice ale despărțirii.

Înregistrarea mișcării epice – foarte redusă, după cum se vede – și construirea profilului moral-psihologic al eroilor, ca și surprinderea, în câteva secvențe, a vieții de provincie cu tabieturile și reuniunile ei protocolare, țin de stratul superficial al cărții. Ar fi vorba aici de lectura realistă, care dă măsura romanului de amor împletit cu romanul de formație. Dar inițierea erotică și formarea intelectual-morală a personajului principal sunt relatate într-o manieră particulară; scriitura stilizată, încărcată descriptiv (și epurată de epicul marilor evenimente), cu nuanțări și parafrazări ale propriilor motive lansate anterior, trimite la o lectură care percepe dimensiunea calofilă a textului.

DIMENSIUNEA MITOLOGICĂ ȘI LIVRESCĂ. În frazele alambicate, în scurtcircuitate asocierilor frapante, precum și în scenele relativ banalei istorii amoroase se ascund reperele unui strat de profunzime, împreună cu care romanul în cheie realistă alcătuiește o structură complexă. Astfel, romanul cu aparențe tradiționale se dovedește a fi, asemenea lui *Ulise* al lui Joyce, o rescriere a unor momente mitologice. Perspectiva mitică, reperabilă în imaginile originale, în aluziile extrem de subtile (atât de subtile încât uneori nu pot fi deciptate), le dă protagoniștilor „șansa” echivalării simbolice cu serii de personaje din această sferă: Perseu, Jupiter / Zeus, Argus pentru Matei, Danae, Andromeda, Leda, Demetra, Europa pentru Dora. Însă sistemul de referință mitologic este dublat – de fapt, chiar „remorcat” – de un altul, acela livresc: în „lectura îndrăgostită” a romanului *Chérie* al fraților Goncourt transpare celebra scenă din Dante ai cărei protagoniști sunt Paolo Malatesta și Francesca da Rimini, în imaginea provincialei plictisite a Dorei se reflectă ceva din imaginea Emmei Bovary, povestea de dragoste a Dorei și-a lui Matei e, în fond, o parafrază a flaubertienei „educații sentimentale”, iar transmutarea mitologică într-un *story* contemporan trimite la operațiunea similară a transpunerii moderne a *Odiseei* lui Homer în *Ulisele* lui James Joyce. Fascinanta întâlnire a celor doi iubiți în oglindă e imaginea reprezentativă a acestei tehnici constând în reflexia temelor și motivelor mitologice și livresci, dar și reflexia romanului *Matei Iliescu* în sine însuși (prin reluarea temelor lansate inițial), astfel că lectura a ceea ce pare la prima vedere o obișnuită poveste de dragoste se metamorfozează (de altfel, *Matei Iliescu* e și o carte a metamorfozelor simbolice ale profanului în mitologic, ale umanului în animalier, ale naturalului în antropomorf ș.a.) într-o dificilă, însă plăcută operațiune de arheologie textuală. Lectura



Andrea del Castagno.
Sibila din Cumae

psihanalitică (vezi obsesia paternă sau identificarea Dorei cu „fantasma“ Martei, fetița cunoscută în copilărie de Matei) și lectura filozofică (purtând, de pildă, amprenta platoniciană a teoriei anamnezei – vezi sugestiile insistente asupra faptului că Matei nu cunoaște, ci re-cunoaște, își amintește lumea) reprezintă alte două moduri de a înțelege acest roman a cărui simplitate se dovedește înșelătoare și a cărui lentoare narativă ascunde ritmuri și conexiuni de ordin cultural foarte interesante.

MATEI ȘI DORA (fragment din roman)

- „ – Până acum n-ai mai sărutat pe nimeni?
- Ba da. O dată. Însă tot pe tine, în parcul Ioanid.
- Nu înțeleg.
- Aveai nouă ani și te chema, pe atunci, Marta.
- Fetița aceea.
- Da.
- Și cum m-ai sărutat? îl întrebă cu o ascunsă nemulțumire.
- Pe frunte.
- Îmi semăna atât de mult? – și la răspunsul lui afirmativ, Dora făcu în iarbă, între ei doi, câteva semne cu degetul și apoi îi spuse:
- Nu o cunosc. Am cunoscut-o doar pe verișoara ei. Sunt însă geloasă. Ori nu, se corectă când îl văzu gata să protesteze, ci ca adineauri când coboram și mergeai în urma mea. Nu trebuie să știi despre mine mai mult decât știu eu însămi.



Andrea del Castagno.
Portretul unui necunoscut

Matei era departe de a fi vanitos, dar felul cum rostise ea ultimele cuvinte îi dădu un puternic sentiment al propriei puteri. Îl mai încercase uneori, când încăleca cea mai de sus cracă a unui copac, ascuns în frunze și legănându-se încet deasupra abisului albastru; îl încercase și în după-amiaza trecută când se jucase, o clipă, cu imaginile din el ale Dorei. După cum îl privea, ghicea că era sensibilă la faptul că în el se petrecea acum ceva deosebit și se pregăti să-i mărturisească ce. Nu trebuia să-i spună tot? Ar fi fost o dovadă de dragoste și se cuvenea ca Dora însăși să știe ce produsese, chiar fără voie, în el. O mână secretă îi fură însă cuvintele pe care era gata să le rostească. Ce-ar fi avut de altminteri să-i împărtășească? Și ea îi tăcea, astăzi, atâtea. Ascuns în travestiul cămășii albe în care acasă, când o îmbrăcase, nu bănuise că va fi atât de strâmtorat, era deci mai bine ca ea să nu-l vadă. Ascuns de privirile ei, ca de ale doamnei Iliescu când, în strada Polonă, îl acoperea de la genunchi în sus în clăbuci de săpun, cuirasă plină de curcubee, penaj candid, absență – dar palpitând de o viață nemărginită, concentrată și agresivă. Nu știe aceasta însă, își repetă Matei, o presimte și de aceea, desigur, este astăzi locuită parcă de un spirit neliniștit care mă supraveghează rotindu-se în cercuri capricioase, cade bâzâind spre mine și, înainte să pun palma pe el, se cumpănește și se depărtează pentru a da ocoluri strânse în jurul unei preocupări tainice, descrie în aer aureole răsturnate, revine și din nou dispare și nu-l mai aud. Mult deasupra norilor sau a tot ce-i poate umbri liniștita lumină. Dora totuși avea dreptate.

– Fiindcă se știe pe sine, fiecare știe despre ceilalți mai mult decât știu ei înșiși, îi răspunse, urmând-o printre arborii rari de pe malul apei, printre care, ridicându-se din iarbă, se plimba privind interesată detaliile locului.

Dora se opri și exclamă cald:

- Dragostea însă e uitarea de sine, Matei.
- Ai impresia, spuse, că nu mă uit pe mine?
- Da, îi explică, uneori.
- Acum, de exemplu? Astăzi? De unde știi?

Dora nu găsi cuvintele care trebuiau și renunță. Și poate că nu era prudent, ci supravegheat. Sau poate că nici asta, ci era doar prea tânăr. Îl privi; uitase cu desăvârșire de femeia din grădina publică. Erau atât de singuri! Dar pe-aici nu zburau vulturi și, oricum, nu putea fi pentru el o Lycainion, își spuse și roși din nou, mirată și supărată că-i treceau astfel de gânduri prin minte. Dacă nu l-ar fi întâlnit, n-ar fi avut acum de ce roși. (...)

– Vrei să mă joc? Continuă Matei care-i gusta acum încet locul savuros dintre sprâncene. Spune-mi cum să mă joc cu tine. Îmi place atât de mult, repetă fără să-și dea seama o expresie obișnuită a ei, îmi place atât de mult să te țin în brațe, așa, în picioare, căci te simt toată. O, să mă rotesc strâns în jurul tău, ca luna în jurul pământului, adăugă, făcând întocmai ce spunea, ce frumos îți cade părul pe ceafă și ce gust bun are gâtul tău aici, sub el, deși ochii îți sunt acum de partea cealaltă.

Lăsându-se în voia acestor îmbrățișări cu care nu era obișnuită, se gândea că tot ce spune trebuie să fie adevărat, pentru că n-a avut când și de unde le învăța. E atât de curat și puternic și răcoarea de aici de pe marginea apei e dumnezeiască, deși atât pământ poate că e greu de lucrat, căci e prea mult și tare ca piatra. Matei, nu mai pot, să ne așezăm pe mal și să ne uităm în apă, ți-am spus că e un râu minunat, cum n-am mai văzut, și vreau să-l mângâi și eu cu palma, ca tine.

Își aranjă părul cu mâna și se lăsă puțin pe spate, sprijinindu-se în mâini și trăgându-și picioarele sub ea. După ce se liniști, se uită la Matei. Acesta se trăsese mai de o parte, își ținea genunchii ridicați și ochii îi ardeau nestăpâniți și adânci. Când privirile li se întâlneau, nu surâse, cum se aștepta, ci continuă să o privească fără nici o tresărire, numai că de astă dată cu o expresie de nesfârșită încredere.

Îl întrebă suspinând:

– Ce fel de om ești tu? Ai ceva care mă atrage, dar mă și descumpănește. Știi mai puțin, dar și mai mult decât e normal și, cu tine, am totdeauna senzația că îmi spui tot și că nu-mi spui nimic, că-mi ești aproape și în același timp foarte departe. Dar nici pe mine nu mă mai pricep. Am început să-ți semăn.

– Mie?

Se aplecară atunci deasupra apei, umăr la umăr, să-și vadă fețele și să le compare. Dora arăta cu degetul spre cele două imagini alăturate, indicându-i



Kirchner. Tânără fată pe o
pajiște înflorită

trăsăturile comune amândurora. Matei se crezu la început dator să reziste demonstrației ei și la rândul-i îi arătă, însă nu cu degetul, ci cu bărbia, mai ales ce-i deosebea. Ea îi urmărea absorbită explicațiile, fără să se lase convinsă. Ideea că au început, fizic, să semene o umplea de o încântare profundă.

– Uite, îi mai arătă odată spre apă, parcă am fi frați.

Matei tresări. Dacă avea dreptate, probabil că și el începuse să semene cu ea și afla astfel de ce de la o vreme doamna Iliescu îi cerceta chipul cu atâta stăruință și îngrijorare îmbufnată. Nu-i scăpa nimic, de bună seamă!

– Ce fericire, când eram mică mi-am dorit mult un frate și, în sfârșit, l-am găsit. Dar acum, știi, trebuie să ne jucăm toate jocurile pe care nu le-am jucat împreună când eram copii.

– Cât de senine plutesc alături chipurile noastre pe apă, spuse el când, neștiind cu ce să umple clipa de absență dintre ei, se aplecă din nou deasupra râului.

Ea îi făcu semn spre imaginile albe care săltau împreună cu ale lor pe spatele mobil, alunecos și cu o ușoară bombare în sus a undelor:

– Printre nori.

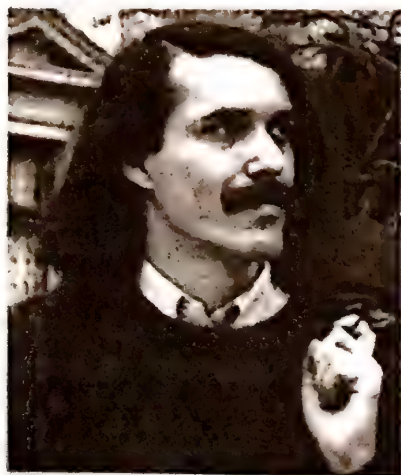
Fâșâitul și gâlgâitul lent și stins sub cele două măști roze ale lor, alăturate și ondulând lent, gata să se desprindă de pe elementul instabil pe care erau aplicate, se prelungea indefinit, monoton, și ascultând atentă acest cântec al trecerii ireversibile, Dora îl găsi trist.

TEME DE LUCRU

- Caracterizați personajul Matei Iliescu.
- Comentați fragmentul, acordând atenție modului în care se reflectă jocul erotic în descriere și felului în care se constituie relația afectivă a protagoniștilor.
- Găsiți alte unghiuri de referință prin prisma cărora să realizați comentarea citatului propus. (M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: Petrescu, Radu – *Părul Berenicei*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989.

Mircea CĂRTĂRESCU



Poema chiuvetei

„Într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude. / În altă zi chiuveta își mărturisi dragostea: / – stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot

trăsăturile comune amândurora. Matei se crezu la început dator să reziste demonstrației ei și la rându-i îi arătă, însă nu cu degetul, ci cu bărbia, mai ales ce-i deosebea. Ea îi urmărea absorbită explicațiile, fără să se lase convinsă. Ideea că au început, fizic, să semene o umplea de o încântare profundă.

– Uite, îi mai arată odată spre apă, parcă am fi frați.

Matei tresări. Dacă avea dreptate, probabil că și el începuse să semene cu ea și afla astfel de ce de la o vreme doamna Iliescu îi cerceta chipul cu atâta stăruință și îngrijorare îmbufnată. Nu-i scăpa nimic, de bună seamă!

– Ce fericire, când eram mică mi-am dorit mult un frate și, în sfârșit, l-am găsit. Dar acum, știi, trebuie să ne jucăm toate jocurile pe care nu le-am jucat împreună când eram copii.

– Cât de senine plutesc alături chipurile noastre pe apă, spuse el când, neștiind cu ce să umple clipa de absență dintre ei, se aplecară din nou deasupra râului.

Ea îi făcu semn spre imaginile albe care săltau împreună cu ale lor pe spatele mobil, alunecos și cu o ușoară bombare în sus a undelor:

– Printre nori.

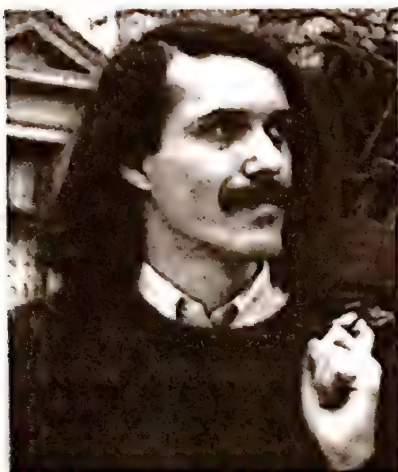
Fâșâitul și gălgâitul lent și stins sub cele două măști roze ale lor, alăturate și ondulând lent, gata să se desprindă de pe elementul instabil pe care erau aplicate, se prelungea indefinit, monoton, și ascultând atentă acest cântec al trecerii ireversibile, Dora îl găsi trist.

TEME DE LUCRU

- Caracterizați personajul Matei Iliescu.
- Comentați fragmentul, acordând atenție modului în care se reflectă jocul erotic în descriere și felului în care se constituie relația afectivă a protagoniștilor.
- Găsiți alte unghiuri de referință prin prisma cărora să realizați comentarea citatului propus. (M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: Petrescu, Radu – *Părul Berenicei*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989.

Mircea CĂRTĂRESCU



Poema chiuvetei

„într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude. / în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea: / – stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot

felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el / vasele cu resturi de conservă de pește / te-au și îndrăgit. / vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crâiasă a gândacilor de bucătărie. // dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi. / așa că într-un târziu chiuveța începu să-și pună întrebări cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei / și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei. // ... cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu, / eu, gaura din perdele, care v-am spus această poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari / și tot ce a fost mi se pare un vis."

AUTORUL ȘI OPERA SA

Poet, prozator și eseist, Mircea Cărtărescu s-a născut la 1 iunie 1956 în București. Este absolvent al Facultății de Litere din cadrul Universității bucureștene, promoția 1980; în 1999 obține doctoratul în literatură cu o teză despre postmodernismul românesc.

Ca student, este membru activ al „Cenaculului de Luni“, condus de criticul literar Nicolae Manolescu. Debutază spectaculos în 1980 cu volumul de versuri *Faruri, vitrine, fotografii* (Premiul Uniunii Scriitorilor). Urmează volumele *Aer cu diamante* (o „microantologie“ de poezie română contemporană, cuprinzând poeziile de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ioan Stratan, 1982), *Poeme de amor* (1983), *Totul* (1985), *Levantul* (1990), *Dragostea* (1994), *Dublu CD* (1998). În 1989 trece cu aplomb la proză, publicând volumul *Visul* (reeditat în 1993 într-o versiune integrală sub titlul *Nostalgia*), care conține proze fantastice de o uimitoare originalitate, circumscrise unui univers umanistic ce are atingere cu miturile lumii și cu practicile ezoterice. Ca urmare, criticul Alain Bosquet nu ezită să-l situeze pe autorul *Levantului* „în rândul celor mai irezistibili matamori pe care ni i-a dăruit Europa de Est: Milorad Pavić și Peter Esterhazy“.

Opera sa de prozator cuprinde și romanele *Travesti* (1994), *Orbitor. Aripa stângă* (1996) – primul volum al unei proiectate trilogii. Mircea Cărtărescu este și autorul unui eseu despre Eminescu – *Visul chimeric*, 1992, precum și al unor articole teoretice – unele dintre ele le regăsim în antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, editată de Gheorghe Crăciun în 1994 (reeditată în 1999). Proza lui a fost tradusă în limbile franceză, spaniolă, germană, maghiară, daneză. La Editura Dedalus Press din Dublin (Irlanda) îi apare, în 1994, cartea *Poetry at Annaghmakerring* (în colaborare cu Romulus Bucur). În prezent, Mircea Cărtărescu este lector la Facultatea de Litere a Universității din București.

PREZENTAREA TEXTULUI

O PARODIE A IUBIRII IMPOSIBILE. Parodiind bine cunoscutul motiv romantic al iubirii imposibile dintre două „ființe“ cu statut diferit, *Poema chiuveței* se înscrie în programul liric pe care pare să și-l propună Mircea Cărtărescu, program al cărui scop final nu este altceva decât încercarea de recuperare a vechilor stiluri ale liricii erotice. Poezia a



Marcel Duchamp.
Schimbarea fecioarei în mireasă

MARI TEME LITERARE

fost inclusă în cel de-al treilea volum al poetului, *Totul*, volum ce reia, după părerea criticului Radu G. Țeposu, „tot ceea ce făcuse (Mircea Cărtărescu – n.n.) până acum pe fragmente, punând în forma sintezei întregul său program liric“.

Dacă poeții romantici ilustrau tema iubirii imposibile, imaginând povești de dragoste (asemănătoare scenariilor din basme) între o ființă pământească și una căreia îi este imposibil să își ducă existența pe acest pământ, poezia postmodernă face posibilă înfiriparea unei iubiri între o chiuvetă și „o stea galbenă“ sau între „gaura din perdea“ și „o superbă dacie crem“.

„Hyperion“-ul lui Cărtărescu este „o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie“. Rolul ei în marea de stele nu este unul foarte semnificativ, ea nefiind nici cea mai mare, nici cea mai frumoasă stea de pe cer. De aceea, pretenția chiuvetei care „căzu în dragoste“ cu această mică stea nu pare absurdă. Astfel, după ce „se confesă mușamalei și borcanului de muștar“ și „se plânse tacâmurilor ude“, chiuveta îndrăzni să-și mărturisească dragostea printr-o invocație. Chemarea nu este însă una ritualică, toată „declarația de dragoste“ reducându-se la „fantezii erotice“ ce se pot consuma în spațiul restrâns al imaginarului chiuvetei: „– stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete“.

Ca și Hyperion din *Luceafărul* eminescian, mica stea galbenă din poezia lui Cărtărescu nu poate răspunde acestei chemări. Ironic, sau chiar sarcastic, Cărtărescu remarcă însă că „steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă“.

„Ființa“, de fapt obiectul la care tânjește steaua, nu este cu nimic mai presus decât chiuveta nichelată. Diferența de statut nu are deci cum să împiedice iubirea dintre chiuvetă și stea, fiind vorba pur și simplu de o alegere și nu de alta. Astfel, chiuvetei nu-i rămâne altceva de făcut decât să se consoleze și să-și „încerce norocul“ în altă parte: „așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei / și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei“.

IMPOSIBILITATEA SEDUCȚIEI. Chiar dacă este construită sub forma unei fabule, poezia lui Cărtărescu nu are ca personaje nici ființe umane, nici animale, ci diferite obiecte de uz casnic. Prin intermediul acestei false fabule poetul reușește să illustreze una din crizele lumii (post)moderne, și anume, imposibilitatea comunicării, criza limbajului care nu-și mai îndeplinește în totalitate rolul. Dacă chemarea fetei de împărat din *Luceafărul* eminescian („Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gând / Și viața-mi luminează“) se repetă ritualic, magia făcându-și efectul, în sensul că Luceafărul răspunde chemărilor fetei, codul comunicării fiind cunoscut de cei doi, în poezia lui Cărtărescu comunicarea este imposibilă, necunoașterea codului ducând la eșecul înfiripării acesteia. De aceea, poetul nici măcar nu precizează dacă mica stea galbenă a intrat sau nu în posesia mesajului transmis de chiuvetă. Din același motiv nu funcționează nici seducția. Obiectele nu au identitate, toate au același statut. Mai mult, Cărtărescu alege numai obiecte de gen feminin, estompând până la maximum posibilitatea funcționării seducției. Tot ceea ce pot aceste obiecte să facă este să dorească, să tânjească „să fie iubite“. De aceea, concluzia (morală) este exprimată de „gaura din perdea“, cea căreia poetul îi acordă rolul de narator al acestei povești, finalul neputând fi, desigur, decât ironic: „...cândva în jocul iubirii dragostei m-am implicat și eu, / eu, gaura din perdea, care v-am spus această

poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari / și tot ce a fost mi se pare un vis“.

TEME DE LUCRU

- Încercați să găsiți cât mai multe puncte comune între discursul fetei de împărat din *Luceafărul* eminescian și cel al chiuvetei cărtăresciene.
- Prin ce mijloace lirice reușește poetul să pună în valoare cu ajutorul ironiei mitul iubirii?
- Textul este o falsă fabulă? Argumentați-vă punctele de vedere.
- Încercați o comparație între „lirica erotică“ a lui Mircea Cărtărescu și poezia de gen a altui / altor liric(i) contemporan(i).

(R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Grigurcu, Gheorghe – *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Țeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993.

Mircea CĂRTĂRESCU

Travesti

PREZENTAREA TEXTULUI

CĂRTĂRESCU ȘI PROZA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ. Romanul *Travesti* a apărut la Editura Humanitas în anul 1994, moment în care autorul său, Mircea Cărtărescu, devenise deja cunoscut în urma publicării mai multor volume de versuri și proză scurtă. Dacă scriitorii români din ultimii 50 de ani pot fi grupați în generații ce se succed la fiecare zece ani, Cărtărescu s-ar putea încadra în seria optzeciștilor sau, mai ales în ceea ce privește proza, ar putea intra în rândul post-optzeciștilor. După cum remarcă însuși Mircea Cărtărescu în lucrarea sa critică, *Postmodernismul românesc*, „proza standard a momentului 1980 este cea scrisă de autori ca Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu și Sorin Preda, la care se adaugă, între alții, și prozatorul clujean Alexandru Vlad sau băănățenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi“. Toți acești autori, alături de mulți alți scriitori contemporani, sunt puși, de fiecare dată când se vorbește despre ei, în legătură cu postmodernismul, curent cultural de avangardă, ce a început să se manifeste pe teritoriul american în cea de-a doua jumătate a secolului XX, extinzându-se treptat și în Europa.

După părerea criticului Radu G. Țeposu, întemeietorii prozei postmoderne românești sunt reprezentanții Școlii de la Târgoviște: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa, Costache Olăreanu, scriitori ale căror opere vor constitui modele declarate pentru autorii optzeciști. Radu G. Țeposu este de părere că între proza generației '80 și cea a predecesorilor nu există o ruptură flagrantă, ci „o continuitate fină“.

Tot Radu G. Țeposu demonstrează în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* că obsesia scriitorului român contemporan este reabilitarea realismului prin „sondarea comportamentului uman față cu jungla încălțată a realului“. Aceasta înseamnă că interesul prozatorului se îndreaptă în primul rând înspre viața imediată,



Brâncuși.
Tors de adolescent

concretă, cotidiană, scrisul nemaiconstituind nimic altceva decât o încercare de re-construire a realității prin intermediul imaginației. Propunându-și să creeze în mintea cititorului „efectul de real“, opera literară este investită automat cu propria ei realitate, de care trebuie să devină conștienți toți cei care iau contact cu aceasta.

ÎN TABĂRA DE LA BUDILA. „Realitatea“ romanului *Travesti* este legată de viața adolescenților anilor '70. Constituindu-se aparent în confesiunea autorului-narator, care relatează evenimentele trăite în 1973 în timpul unei tabere școlare la Budila, romanul lui Mircea Cărtărescu nu este doar un roman „despre splendoarea și abjecția adolescenței“, textul cărtărescian trimițând cititorul pe mai multe piste de lectură.

În primul rând, în manieră tipic postmodernă, Cărtărescu pare să-și nege din start cititorii, pretinzând că se adresează unei singure persoane: „Știi, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul și că acest furuncul se numește Lulu?“ Pe parcursul romanului aflăm însă că Victor este însuși naratorul întâmplărilor de la Budila, întregul roman constituindu-se astfel într-un permanent dialog între scriitor și personajul-narator, Victor. Mizând pe efectul de sinceritate, Cărtărescu pretinde că Victor nu este nimeni altcineva decât însuși scriitorul romanului *Travesti* la vârsta adolescenței:

„Deci: acum șaptesprezece ani... drace, acum observ potrivirea de date: în 1973 aveam șaptesprezece ani, iar acum am treizeci și patru. Deci: acum șaptesprezece ani, pe când aveam șaptesprezece ani și eram exact la mijlocul vieții mele de până acum (dar cum puteam ști asta pe atunci?), terminam clasa a unsprezecea la Cantemir.“

Relatarea evenimentelor petrecute în tabăra de la Budila, începând cu plecarea din curtea liceului și sfârșind cu drumul spre casă, este presărată cu pasaje salingeriene, ce-l dezvăluie pe personajul-narator drept un adolescent timid și singuratic, profund diferit de ceilalți elevi aflați la Budila. Dacă majoritatea celor aflați în tabără sunt interesați în primul rând de flirturi juvenile, Victor este, așa cum el însuși se caracterizează, „un puștan care avea în cap doar literatură înghițită pe nemestecate“, supremul său ideal fiind „să mă înalț deasupra umanului“. Reveriile sale erotice îl dezgustă, pentru că adolescentul timid nu vede în erotism decât o modalitate de degradare a ființei umane. De aici și obsesia atingerii statutului de ființă androgină: „Visam să am sâni și vulvă, eram totul, bărbat și femeie, copil și bătrân, vierme și Dumnezeu, totul învelit într-o febră năucitoare“. Dragostea ar trebui să însemne ceva mai mult decât discuțiile juvenil-obscene ale colegilor săi de generație. Un singur cuplu (Savin și Clara), care de altfel va sfârși și el în banalitate, întruchipează idealul erotic al personajului-narator din *Travesti*: „Stăteau goi, culcați pe spate, sub soarele fierbinte, ținându-se de mână și privindu-se-n ochi. Un abur de naivitate și nevinovăție le aurea fețele de copii și totul era ca dintr-un vis vechi, care-ți vine brusc în minte când stai în pat, după-amiezele. (...) Icoana aceasta a unui erotism mai înalt (...) mi se revela acum, barocă și mișcătoare: doi tineri goi privindu-se-n ochi într-o vale plină de flori“.

REALITATEA TEXTULUI. De asemenea, vocea scriitorului matur intervine, tot la persoana I, pentru a atrage atenția cititorului și pentru a-i reaminti că se află în contact nu

cu o realitate exterioară lui, ci cu una construită de autor, o realitate a textului în care este atras automat și cititorul: „Sunt iar la masa de scris. (...) Scriu tremurat, zgârii de fapt pagina, dar trebuie să scriu, fiindcă fulgerările dureroase de amintiri pe care le-am avut toată ziua, prea rapid stinse ca să pot prinde ceva din ele în afara emoției pure, s-au desfăcut deodată sub țeasta mea, când abia ațipisem, într-o răbufnire insuportabilă“. Obsedat de rolul său în crearea operei, autorul se defulează exprimându-și complexul în paginile cărții pe care o scrie. Romanul *Travesti* este, pe lângă un roman despre obsesiile adolescenței, și o scriere despre scriere și despre „impotența“ scriitorului postmodern de a-și trăi existența altfel decât în pagina pe care o scrie. Astfel, figura scriitorului care scrie trăind din literatura clasică și modernă se transformă în postmodernitate în figura celui care trăiește scriind:

„Mă obișnuisem cu gândul că nu putea exista pentru mine decât un singur viitor: o mansardă cu un scaun, o masă și un pat unde aveam să putrezesc toată viața – scurtă, de cel mult 40 de ani – scriind un roman nesfârșit și ilizibil, pe care-l vor găsi după moartea mea, lângă mine puțind a cadavru, dar în care ar fi fost Totul, tot adevărul despre existență și inexistență, întreaga lume cu toate detaliile ei și cu sensul ei hidos.“

Ființa scriitorului Mircea Cărtărescu este totuna cu opera sa. Această legătură e resimțită nu numai la nivel ideatic (mental), ci și corporal (fizic), singura structură palpabilă rezultată în urma scrisului fiind textul în care s-a dizolvat întreaga ființă a autorului: „Sunt totuna cu textul care mi s-a lipit de cap și mă-nveninează (...). Închis în odaia mea minusculă, retez acest text din carnea minții mele cum mi-aș extirpa singur, în oglindă, o tumoare monstruoasă (...) Mă-ngrozește însă gândul că nu retez o tumoare, ci un organ vital, ca și când textul meu nu ar fi adevărata mea ființă, iar eu însumi doar o iluzie“.

Imaginea obsedantă a păianjenului, ce domină paginile romanului și mintea adolescentului Victor, nu constituie nimic altceva decât textul care se cere scris: „Cineva îmi locuia țeasta, era repliat în sine, acolo, în spațiul neted dintre oasele craniului (...). Am știut atunci că în creierul meu locuia un mare păianjen, că îi fusesem dat lui, pradă vie și paralizată, că el mă suga și se-ngrășase nefiresc din substanța venelor și zgârciurilor și sângelui și scoarței mele cerebrale, din amintirile mele adevărate și false, din frica și din bucuria mea, din poemele mele și din reveriile și din visele mele“.



Brâncuși. Tors

„CHINUL LUCIDITĂȚII.“ Cărtărescu exprimă și imposibilitatea câștigării statutului privilegiat al autorului în această lume lipsită de sens, sentiment pe care viitorul scriitor îl resimte încă din adolescență: „Și uite că au trecut de mult zece ani și nu am scris marea carte. Nici măcar nu am înnebunit. Am ajuns un bărbat care a avut destule femei, un autor de succes, cu prieteni, cu un apartament deloc asemănător mansardei...“ Din paginile acestui roman reiese clar că singura salvare este scrisul, el reprezentând „adevărata existență“. Statutul scriitorului nu este deloc unul privilegiat, pentru că scrisul presupune „chinul lucidității“, conștientizarea imposibilității de împlinire sau chiar asumarea din start



Fernand Léger. Scrisoare deschisă

a eșecului. Orgoliul născut tocmai de pe urma acestei lucidități asumate nu este cu mult mai prejos de cel al poetului Greciei antice, aflat în permanent contact cu zeii și muzele. „Ceilalți vor trăi, se vor iubi, vor face copii și vor crăpa fără să aibă habar că în afară de fericirea lor imbecilă mai există pe lume și alte lucruri”, monologhează naratorul din *Travesti*. Conștientizarea eșecului îl salvează pe scriitorul postmodern de ridicol, autoiluzionarea nefiind posibilă, chiar dacă scriitorul are conștiința superiorității sale: „din mine n-avea să iasă nimic, deși mă imaginam produsul final și absolut al umanității”, remarcă autorul.

LULU (fragment din text)

„Prietene, cum să lupt cu himera mea? Dragul meu, apropiatul meu, tu, singurul om pentru care scriu, pentru care am scris vreodată, cum să scap de rujul acela întins pe viața mea ca pe o oglindă de spălător și care nu se șterge cu nimic, dimpotrivă, se sleiește tot mai mult, mai murdar, mai diluat? Cum să-mi retez din creier fâțele alea de vată, fusta aia de curvă împuțită, peruca aia, artificul, manierismul ăla? Tulburarea care se învârtosează ca un sirop gros în feasta mea îmi coboară în oasele nasului, în vertebrele gâtului și-mi invadează pieptul cu ceva roz și lipicios, de parcă imaginea lui Lulu ar curge în culori amestecate, în farduri făcute din urină de pisică, în parfum din spermă de zibelină, în flori exotice, putrede și suspecte, în ochi dați cu un rimel unsuros și scurgându-se ca în Dali – ar curge, m-ar năclăi tot și s-ar prelinge pe asfalt într-o baltă care aruncă un pseudopod spre canal. Știi, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul și că acest furuncul se numește Lulu? Știi că am venit ca să-mi reamintesc pielea fetei care în mine a găsit mereu un colț umbrit unde și-a putut legăna păpușa și că jos, pe locul unde tivul rochiei ei atinge pulpa cu pielică dulce și transparentă, am găsit acum un furuncul mizerabil care se numește Lulu? Ninge acum pe marile și sclipitoare ferestre ale vilei. N-am aprins deloc lumina în hol. Privesc cum amurgul își interpune filtrele fotografice între mine și crengile înzăpezite de pin care respiră lângă geam, care tac acolo, care răspândesc liniște cenușie afară. Și liniștea cenușie pătrunde osmotic prin membrana fâșiilor de sticlă și se așază în straturi groase, străvezii, unele verzui, altele crem, dar cele mai multe de cenușă grea și transparentă, în marele hol rece. M-am dus la closet și am privit ca în transă suvoiul subțire de urină galbenă, care difuza lent în bazinetul de porțelan. În aerul întunecat, m-am privit în oglinda de deasupra chiuvetei și am văzut o față care, în liniștea și frigul și singurătatea din sala minusculă, dar nesfârșit de înaltă, nu era de fapt fața mea, ci a ta, Victor, dragul și singurul meu prieten. Tu te uita la mine, fiindcă pe tine te-am chemat, inițiala ta am scris-o cu degetul pe oglindă, peste imaginea ta, după ce am aburit-o cu o răsuflare fierbinte. Am zâmbit, pentru că m-am gândit atunci că tu nu puteai fi atins de maladia asta a minții mele, care se numește Lulu, că doar fetița aia nefericită și cu mine am văzut hidoșenia spoită, asudată, care mi-a atras atunci

mâna în tenebrele ei. De fapt doar eu am văzut, ea a simțit-o pe pielea ei, de parcă ar fi fost îmbrăcată într-o retină pură, pufoasă și senzitivă și, pe ea, de la insuportabila imagine răsturnată, cât un timbru de mică, ar fi ieșit buba colcăitoare. Ochii tăi în oglindă, Victor, sunt frumoși, puternici, cinstiți, de cavalier fără pată și prihană. Te-am privit până când aerul din sala de baie s-a întunecat într-un cafeniu foarte închis, iar eu am început să tremur în pijamaua prea mare pentru mine... (...)

Acum e dimineață și te privesc iar în ochi. Cuvântul pe care îl desenase ieri pe oglinda aburită se mai vede foarte puțin, doar dacă privești dintr-o parte. Îl mânjesc iar cu pastă de dinți. Singurătatea are în ea sămânța nebuniei, chiar dacă ai trăit toată viața așa, chiar dacă ești adaptat la singurătate și la frustrare. Singurătate. Frustrare. Nu mă duc la masă, îmi fac o cafea și încerc să mă concentrez, să scriu mai departe, să te prind de undeva. Când eram mic prindeam fluturi, codița rândunicii sau roșioare, și le înfingeam în corpul vermicular un bold, așa cum văzusem că se face. Înfingeam boldul într-un dop de plută și îi priveam cum ore în șir după aceea mai dădeau încă din aripi, se mai agățau cu cele șase piciorușe filiforme de plută poroasă. Cu aceeași cruzime și plăcere te-aș țintui în paginile astea, Lulu, te-aș privi cum te scâlâmbăi, cum îți foșgăi elitrele de abjecție și de paiete și de plastilină... Mă așez la mașina de scris, masa ta de tortură, dar și a mea, căci nu te pot chinui fără ca eu să mă chinuiesc, așa cum nu poți tăia cu bisturiul un furuncul în propria ta carne, ca să-i scoți puroiul, fără ca tu însuși să nu urli și să nu te zbați ca un posedat."

TEME DE LUCRU

- Marcați etapele esențiale ale experienței inițiatice la care este supus personajul din *Travesti*. Observați drumul parcurs de Victor spre maturizarea erotică și spirituală și modalitatea în care două laturi ale formării sale se interconstrâng.
- Încercați să vedeți care este rolul intervențiilor repetate ale autorului în text. Depistând aceste fragmente, încercați să descoperiți importanța actului creator în conștiința autorului postmodern. (R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Țeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993.

William SHAKESPEARE

Romeo și Julieta

AUTORUL ȘI OPERA SA

Cel mai mare dramaturg și poet al Renașterii engleze (și unul dintre titanii literaturii universale) s-a născut în 1564 în orașelul Stratford-on-Avon, ca fiu al unui mănășar. A urmat cursurile colegiului din localitate. În 1586 a plecat la Londra, unde s-a afirmat repede

MARI TEME LITERARE

în mediile teatrale, mai întâi ca bun adaptator de piese de teatru, dar și ca actor și, în cele din urmă, ca dramaturg. A devenit coproprietar al teatrelor „Globe” (1599) și „Blackfriars” (1609), din Londra.

Printre puținele întâmplări sigure din viața lui se numără prietenia și protecția contelui de Southampton, pe care îl va evoca în *Sonete*.

În jurul anului 1611 (1612?) s-a reîntors în localitatea natală, unde și-a petrecut ultimii ani ai vieții. A murit în 1616. Pe tot timpul șederii sale la Stratford n-a rupt legăturile cu lumea teatrală londoneză.

Paternitatea operei lui Shakespeare a stârnit serioase dispute de-a lungul timpului. Fără a intra în detalii, vom spune că astăzi paternitatea îi este pe deplin confirmată. Shakespeare a lăsat posterității două poeme de mare întindere, *Venera și Adonis* (1593) și *Siluiera Lucreției* (1594), 37 de piese de teatru și 154 de sonete.



Creația literară a lui Shakespeare izvorăște dintr-o viziune profund dramatică asupra lumii. De aceea și este esențialmente dramatică. Shakespeare își pune definitiv pecetea geniului său pe epoca teatrului elisabetan și pe umanismul specific Renașterii engleze.

În activitatea literară a lui Shakespeare se disting trei perioade:

Prima perioadă (1590 – 1600) cuprinde comediile și dramele istorice dominate de optimism și entuziasm. Autorul afirmă sentimente nobile (dragostea și prietenia, demnitatea omului, elogiul libertății etc.). Comediile aparținând acestei perioade prezintă o îmbinare originală și contrastantă, uneori voit paradoxală, de elemente tragice și comice. Umorul gras, plebeu, uneori aproape trivial, face și el farmecul acestor comedii. Ideea fundamentală în dramele istorice este necesitatea statului centralizat și a monarhului absolut, dar înțelept și luminat. Monarhul ideal este întruchipat de regele Henric al V-lea.

A doua perioadă (1601 – 1608) cuprinde anii comediilor amare (cum li s-a spus) și îndeosebi ai marilor tragedii. Asistăm la un moment de criză a gândirii umaniste, specifică sfârșitului domniei reginei Elisabeta I, moment reflectat în tragediile shakespeariene. Ne aflăm în Renașterea târzie, când foarte mulți scriitori trăiesc un fel de scadență a iluziilor. Vechea lume (feudală) fusese înlocuită cu o alta mult mai perfidă, clădită pe cultul banului și pe egoismul feroce. Încrederea în virtuțile morale, în victoria binelui asupra răului (din lume) nu-l părăsește însă pe marele dramaturg.

A treia perioadă (1609 – 1612) atestă o stare acută de criză în gândirea lui Shakespeare. Realismul viziunii se atenuează considerabil, cedând locul elementelor simbolice, idilice, uneori fantastice. În această perioadă scrie piesele *Cymbeline*, *Poveste de iarnă*, *Furtuna*. Ultima a fost socotită „testamentul” lui Shakespeare, „un grandios acord final” cu care se încheie „monumentala simfonie” a creației shakespeariene.

Rezumând, vom reține că, în decursul celor 21 de ani de activitate, Shakespeare a scris:

- 10 drame cu subiecte din istoria Angliei, dintre care amintim: *Richard III*, *Henric IX*, *Henric IV*, *Henric V*;
- 7 drame cu subiecte luate din istoria romană, dintre care amintim: *Titus Andronicus*, *Iulius Caesar*, *Antoniu și Cleopatra*, *Coriolan*;
- 5 „mari tragedii”: *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear*, *Macbeth*;

- 15 comedii, dintre care unele „feerice“, altele „amare“. Amintim câteva: *Comedia erorilor*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Visul unei nopți de vară*, *Cum vă place*, *Neguțătorul din Veneția*, *Troilus și Cresida*, *Timon din Atena* etc.

Opera lui Shakespeare este un fel de „teatrum mundi“, în care natura umană este prezentă în toate ipostazele sale: de la trivialitate, josnicie și abjecție, până la sublim.

Shakespeare a fost tradus și la noi destul de devreme. În preajma anului 1848 apărea *Julius Cezar*, în tipografia lui I.H. Rădulescu. Astăzi avem tradusă în românește întreaga operă dramatică a lui W. Shakespeare.

PREZENTAREA TEXTULUI

DRAGOSTEA ȘI MOARTEA. Deși inclusă în seria marilor tragedii, unii cercetători înclină să considere această piesă mai degrabă un imn închinat dragostei, tinereții și purității sufletești, un imn neegalat de nimeni în literatura universală.

Subiectul tragediei *Romeo și Julieta*, împrumutat dintr-o nuvelă a unui scriitor italian, își are locul de acțiune la Verona. Familiile Montague și Capulet se urăsc de moarte. Vrajba dintre ele a tulburat adesea liniștea veronezilor. Ura lor neîmpăcată va fi, în cele din urmă, pricina morții celor doi tineri îndrăgostiți, Romeo și Julieta, care, sfidând vrajba dintre părinți, vor rămâne, și în moarte, legați prin iubire. Cei doi se căsătoresc în taină, în chilia călugărului Lorenzo. Romeo va fi nevoit să plece în surghiun la Mantua, deoarece îl omorâse în duel pe Tybalt, vărul Julietei, un ins arogant și belicos, care urăște cumplit familia Montague și pe Romeo. Bătrânul Capulet voiește s-o mărite pe Julieta (deși foarte tânără) cu Paris, pe care fata nici nu-l poate suporta în preajmă-i. Sfătuită de Lorenzo, Julieta înghite o băutură care o cufundă într-un somn letargic, asemănător morții. Aceasta se întâmplă în preajma zilei în care trebuia să-l urmeze pe Paris, ca mireasă, în fața altarului. Pregătirile de nuntă cedează locul ritualului de înmormântare. Jelind-o, familia o duce la capelă. Conform stratagemii puse la cale de Lorenzo, după 24 de ore Julieta urma să se trezească, iar apoi să fie dusă la Romeo. Despre acest scenariu Romeo este înștiințat într-o scrisoare care, însă, nu va ajunge la timp în mâna lui. De la Baltazar, slujitorul său, află că Julieta doarme în „cripta seculară“ a familiei. Zdrobit de durere, cumpără de la un spițer o doză tare, de otravă: „*Așa de tare, ca s-alerge iute / Prin toate vinele și cel sătul / De viață, care-o bea, să cadă mort*“ și se întoarce la Verona. La rândul său, Lorenzo este îngrijorat că, peste trei ceasuri, Julieta urmează să se trezească în sinistrul cavou. Romeo intră în cimitir cu o torță, însoțit de Baltazar. Este surprins de Paris, în timp ce deschidea mormântul. Paris venise să pună flori la mormântul Julietei. Neștiind cine este, îl amenință pe Romeo cu arestarea. Cei doi se duelează. Paris este răpus. Agonic, îi cere lui Romeo să deschidă cripta și să-l culce lângă Julieta. Abia după ce Paris cade mort, Romeo îl vede la față și-l recunoaște.



Paris Bordone.
Amanții venețieni

Romeo o mai admiră pe Julieta pentru ultima oară, după care bea otrava și, la rândul-i, cade și el mort. Trezindu-se din somnu-i letargic, Julieta contemplă tragedia. Văzând cupa cu otravă și realizând cauza morții lui Romeo, îl sărută, în speranța că i-a mai rămas pe

buze o picătură de otravă care să-i dea „moartea-n veci vindecătoare“. Apoi se înjunghie cu pumnalul lui Romeo.

Prinși de străjeri, Lorenzo și Baltazar sunt aduși în fața Ducelui din Verona. Cei doi reproduc întocmai cele întâmplate. Ducele îi admonestează pe Montague și Capulet cu cuvintele: „Ce ziceți voi acum, dușmani de moarte? / Ei, Capulet! Ei, Montague! Vedeți / Ce greu blestem pe ura voastră zăce, / Cum Dumnezeu vă bate prin iubire!“ Cei doi își dau mâna împăcării deasupra gingașelor trupuri sacrificate de vrajba oarbă dintre familiile lor.



Cavalerul Hermann și soția sa Regelindis. Sculptură gotică din Domul din Naumburg (sec. XIII).

POEZIA TRAGICULUI. Respectând oarecum canoanele tragediei clasice, piesa are două prologuri (v. actul I și II), rostite de corul reprezentat de un servitor îmbrăcat în negru, și un fel de epilog, chiar dacă nu este numit astfel.

Urmărind canavaua subiectului, cititorul este izbit de replici și microdiscursuri ce comunică adevăruri etern umane și o poezie a tragicului nemaîntâlnite la alți autori. S-ar putea da multe exemple în acest sens. La un moment dat, Romeo face teoria amorului legat la ochi, dar și elogiul frumuseții. Îndemnat de Benvolio s-o uite pe Julieta, îndreptându-și privirea spre alte „frumuseți“, Romeo dă o replică extraordinară: „Învață-mă să uit (subl. n.) întâi de toate“. Și mai departe: „Adio dar! Nu poți să-mi dai uitarea“. Adică „uitarea“ de a uita Frumusețea (în sine), ceea ce ne duce cu gândul la lumea Ideilor platoniciene.

Celebră rămâne însă scena „balconului“ din actul II, scena 2, în care Romeo dialoghează cu Julieta, după ce o cunoscuse la un bal dat de familia Capulet.

SCENA BALCONULUI (fragment din text)

„ROMEO: *De răni nu-i pasă celui care-i teafăr*

(Julieta se ivește la o fereastră de sus)

Dar taci! Ce strălucește-acolo oare?

Sunt zorile și Julieta-i soare.

Rănai, o, soare sfânt, ucide luna.

N-o vezi ce palidă-i acum, nebuna?

E galbenă de ciudă și-i geloasă

Că tu, care-i slujești de preoteasă,

O-ntreci în farmec! O, de n-ai sluji-o

E trist doar giulgiu-i de vestală moartă.

Tu leapădă-l: nebună-i cine-l poartă.

Stăpâna mea e... O, ar fi de-ar ști-o!...

Vorbește ochiul ei, îi voi răspunde.

Sunt prea-ndrăzneț, ea nu-mi vorbește mie.

Doi aștri, cei mai mândri de pe cer,

Vin ca să roage ochii Julietei

Să strălucească în lipsa lor în sfere;

Ci dac-ar fi acolo, ochii ei, –

Acei doi aștri-n capul Julietei, –

S-ar rușina de strălucirea fetei
 Ca zarea lămpii de lumina zilei.
 Și ochii duși în ceruri ai copilei
 În sfere-aeriene s-ar aprinde
 Așa de viu, că păsările-ar prinde
 Să cânte parcă n-ar fi noapte. Iată!
 Își las-acum obrazu-ncet pe mână...
 O, ce n-aș da să fiu mânășă ei
 Și să-i ating obrazul!...

JULIETA: Vai...

ROMEO: Vorbește...

Vorbește încă înger de lumină.
 Că-n noapte tu-mi străluci de slavă plină
 Deasupra mea, ca-naripatul sol
 Al cerului, pe care muritorii
 Îl urmăresc năuci, cu ochii-n gol.
 Cum suie galopând viteaz pe norii
 Alene-umflați de vânt vâslind departe
 În poalele văzduhului...

JULIETA: Romeo!...

De ce ești tu Romeo? ... Uită-ți tatăl!
 Tăgăduiește-ți numele, ori dacă
 Nu vrei – o, jură-mi că vei fi al meu,
 Și-atunci de tot ce sunt m-oi lepăda și eu!

ROMEO: Să mai ascult, ori să vorbesc?

JULIETA: Vrajmaș

Mi-e numele tău numai! Tu rămâi
 Același, chiar de n-ai fi Montague!
 Ce-i Montague? Nu-i mână, nu-i picior,
 Nu-i braț, nu-i față, nici o altă parte.
 Un nume ce-i? Un trandafir, oricum
 Îi spui, îți dă același scump parfum!
 Așa Romeo, de nu-i spun Romeo,
 Nu pierde din desăvârșirea lui
 Nimic... Aruncă-ți numele, Romeo!
 Și-n schimbul unui nume care n-are
 Nimic cu tine-a face – ia-mă toată!

ROMEO: Fac tot ce-mi spui: deci spune-mi doar: «iubite».

Primind așa botezul nou, ți-o jur
 Că nu mai vreau să fiu Romeo-n veci!

JULIETA: O, cine ești tu, ce-adumbrit de noapte
 Pătrunzi în taina mea?

ROMEO: Eu, după nume,

Nu știi și nu-ți pot spune cine sunt.
 Și numele, fiindcă ți-e vrăjmaș.
 O, scumpă sfântă, mi-e urât și mie,
 Să-l am în scris, l-aș rupe!...

JULIETA: *Nici o sută*

*De vorbe n-a sorbit urechea mea
Din gura ta, dar vocea ți-o cunosc:
Nu ești Romeo, tu, un Montague?*

ROMEO: *Nici unul nu-s, nici altul, de nu-ți place.*

JULIETA: *Cum ai venit aici și pentru ce?*

*E zidu-nalt, greu de sărit, și locul
Acesta-i moarte. Adă-ți aminte cine ești –
De te-ar zări vreunul dintre-ai mei!*

ROMEO: *Aripile iubirii mă-nălțară,
Nu-i zid să poată stânjeni iubirea.
Iubirea-ncearcă tot ce iartă firea
Iubirii... și de-aceea nu mă tem
De toți ai tăi!*

JULIETA: *Dar dacă te-ar zări,
Vai, te-ar ucide!*

ROMEO: *Ochii tăi frumoși
Sunt pentru mine mai primejdioși
Ca douăzeci de spade de-ale lor.
Privește blând: privirea ta blajină
Mă apără de ura lor haină!*

.....

JULIETA: *Tu știi că noaptea-mi adumbrește fața,*

*Altcum mi s-ar zări-n obraji roșafa
De tot ce m-auziși spunând-nainte.
O, ce n-aș da să pot să fiu cuminte
Și să tăgăduiesc tot ce-am vorbit.
Dar asta mi-i cu neputință. Spune,
Tu mă iubești? Știu că vei zice: „da!”
Și eu te cred. Dar dacă-mi juri, tu poate
Îți calci cuvântul și așa se zice,
Că Joe râde de amanți sperjuri.
Frumosul meu Romeo, de ți-s dragă,
O, spune-mi-o cu inima întreagă.
Și de socoți c-am fost prea lesne-nvinsă,
M-oi arăta ursuză, ne-ndurată,
Voi zice nu, ca tu să-ți dai silința
Să mă câștigi. Altminteri niciodată!
Frumosul meu Romeo-s prea duioasă
Și poți să crezi de-aceea că-s ușoară.
Dar crede-mă că sunt mai credincioasă
Decât acelea care știu să pară
Mironosițe. Poate că și eu
Mărturisesc, mă prefăceam străină,
Dar tu ai fost jos în grădină,
Și, pân' să prind de veste, m-ai surprins
Când izbucnea iubirea-mi mai aprins,*

Deci iartă. Nu-mi lua acea pornire
Drept un ușor capriciu de iubire,
Trădat astfel de noaptea-ntunecată...

ROMEO: Copilă, jur pe sfânta lună, care
Chenar de-argint pe vârful de pomi brodează...

JULIETA: O, nu jura pe luna-nșelătoare,
Ce-și schimbă discu-n fiecare lună,
Nu vreau să fii și tu din cei ce mint...

ROMEO: Pe ce să jur?

JULIETA: Nu jura deloc!

Sau jură doar pe nobilul tău suflet!
Pe sfântul idol din altarul meu,
Și te voi crede..."

TEME DE LUCRU

- Comentați fragmentul de mai sus, încercând să stabiliți în ce constă farmecul lui, care i-a adus și celebritatea.
- Comentați, din perspectiva finalului piesei, afirmația ducelui de Verona:
„Ce ziceți voi acum, dușmani de moarte?
Ei, Capulet! Ei, Montague! Vedeți
Ce greu blestem pe ura voastră zace,
Cum Dumnezeu vă bate prin iubire!”
- Realizați un scurt eseu despre iubire, pomind de la cuvintele rostite de Romeo:
„Aripile iubirii mă-nălțară,
Nu-i zid să poată stânjeni iubirea.
Iubirea-ncearcă tot ce iartă firea
Iubirii... și de-aceea nu mă tem
De toți ai tăi!”
- Găsiți în literatură și alte exemple de povești tragice de iubire. Comparați-le cu *Romeo și Julieta*, încercând să stabiliți specificul fiecăreia. (I. M.)

BIBLIOGRAFIE: *Dicționar al literaturii engleze* – coordonatori: Ana Cartianu și Aurel Preda, Ed. Științifică, București, 1970; Drimba, Ovidiu – *Istoria literaturii universale*, vol. I, Ed. Saeculum, București, 1997; Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., București, 1969.

José ORTEGA Y GASSET

Studii despre iubire

AUTORUL ȘI OPERA SA

José Ortega y Gasset s-a născut la 9 mai 1883 la Madrid, într-o familie cu tradiții liberale (tatăl său era directorul unui cotidian democrat). Urmează colegiul iezuit într-o localitate de lângă Málaga, apoi dreptul și filosofia la Universitatea din Deusto (Bilbao).



Între anii 1905 și 1908 studiază la diferite universități din Germania, unde va întâlni profesori renumiți ai epocii: Hermann Cohen, Paul Natorp, Nicolai Hartmann. Din 1910 devine profesor titular al Catedrei de metafizică a Universității din Madrid. Întemeiază reviste devenite celebre în epocă, dar și mai apoi – „España” (1915) și „Revista de Occidente” (1923). Intră în politică între anii 1930 și 1932. La începutul războiului civil se refugiază în Franța, apoi în Anglia și Portugalia. Revine la Madrid abia după zece ani. Moare tot la Madrid, în 1955.

Filozof, dar mai cu seamă eseist strălucit, temele de meditație ale lui Ortega y Gasset vor fi Spania, căreia îi sunt dedicate cărți devenite celebre – *Meditații despre Don Quijote* (1914) și *Spania nevertebrată* (1921), iubirea – *Studii despre iubire* (1940), istoria, cultura, filozofia – *Problemele timpului nostru* (1923), *Dezumanizarea artei și gânduri despre roman* (1925), *Revolta maselor* (1930), *Istoria ca sistem* (1935), *Velásquez și Goya* (1950), *Ce este filosofia?* (1958), *Niște lecții de metafizică* (1966).

PREZENTAREA TEXTULUI

Alegându-și ca temă de meditație iubirea, Ortega y Gasset îndepărtează mai întâi din raza preocupărilor sale mulțimea întâmplărilor particulare, poveștile de iubire văzute ca istorii mai mult sau mai puțin agitate ce survin între bărbați și femei, pentru a se concentra asupra esențialului. Acesta poate fi redus la câteva întrebări; iar răspunsurile pot servi ca definiții ale iubirii. Iată întrebările: „*Ce anume fixează atenția unei femei asupra unui bărbat? Ce gen de calități îi conferă acest avantaj unei anumite persoane în dauna șirului indiferent al celorlalte?*”

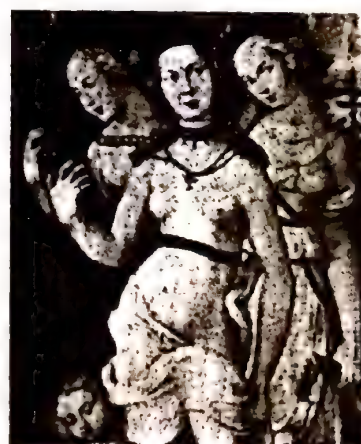
Încercarea de a formula caracteristicile iubirii văzută ca eveniment ce antrenează persoana umană în totalitatea ei aduce în discuție concepții despre iubire ale unor filozofi ca Platon sau scriitori ca Stendhal. Primul este cunoscut datorită înțelegerii iubirii ca „*năzuință de a zămisli în frumusețe*”, ca *enthousiasmos* – mișcare a sufletului nostru către ceva mai bun, superior nouă. „*A te îndrăgosti înseamnă, pentru moment, a te simți fermecat de ceva și nu te poate ferma decât ceva ce este sau pare a fi perfecțiune.*” Iubirea nu este sinonimă cu fericirea – cine își iubește patria moare uneori pentru ea, iar martirul își dă duhul tot din dragoste.

MIȘCAREA CENTRIFUGĂ. Ortega y Gasset atribuie iubirii trăsăturile unei mișcări centrifuge; sufletul iese din sine și se deplasează virtual spre obiect „*într-un flux constant și-l învăluie într-o susținere caldă, unindu-ne cu el și afirmându-i, cu promptitudine și eficacitate, ființa*”. „*O dragoste deplină, care s-a născut în adâncul unei persoane, nu poate probabil să moară. Rămâne gresită pentru totdeauna în sufletul senzitiv. Circumstanțele – bunăoară depărtarea – îi vor putea împiedica nutrirea necesară, și atunci iubirea aceasta va pierde din volum, se va preface într-un firisor sentimental, scurtă vână de emoție ce va continua să izvorască în subsolul conștiinței. Nu va muri însă: calitatea ei sentimentală dăinuie intactă. În acea profunzime radicală, persoana care a iubit continuă să se simtă absolut atașată de ființa iubită. Hazardul o va putea duce de colo-colo în spațiul fizic și în cel social. Nu contează: ea va continua să fie alături de cel pe care-l iubește. Acesta e*

simptomul adevăratei iubiri: a fi alături de obiectul iubit, într-un contact și o proximitate mai profunde decât cele spațiale. Este o conviețuire de tip vital cu celălalt."

FALSITATEA TEORIEI LUI STENDHAL. Analizând concepția despre iubire a lui Stendhal, Ortega y Gasset reține din ea numai ideea implicită că iubirea este un impuls către perfecțiune. „Potrivit lui Stendhal, în sufletul apt de iubire are loc un proces asemănător (cristalizării unei ramuri în minele de sare din Salzburg – n.n.). Imaginea reală a unei femei cade în interiorul sufletului masculin și încetul cu încetul se acoperă cu suprapuneri dantelate imaginare ce acumulează pe imaginea nudă toate desăvârșirile posibile. Teoria aceasta faimoasă mi s-a părut întotdeauna de o falsitate superlativă. Poate că unicul lucru pe care-l putem salva din ea e recunoașterea implicită – nici măcar declarată – că iubirea este, într-un anumit sens și într-un anumit mod, un impuls către perfecțiune.”

ATENȚIA PARALIZATĂ. Dar care este traseul îndrăgostirii? De ce alegem o anume ființă din toate celelalte care ne înconjoară? Mai întâi, eseistul spaniol recunoaște că „îndrăgostirea este un fenomen al atenției, o stare anormală a acesteia care se produce la omul normal. (...) Dacă aceasta (persoana – n.n.) știe să-și folosească situația privilegiată și alimentează în mod ingenios atenția respectivă, restul se va produce printr-un mecanism inevitabil. Cu fiecare zi se va găsi și mai în avans față de linia celorlalți, a indifferențelor, cu fiecare zi va disloca un spațiu și mai mare în sufletul atent. Acesta se va simți tot mai incapabil de a nu-i mai acorda atenție celui privilegiat. Celelalte ființe și lucruri vor fi treptat dislocate din conștiință. (...) Conștiința se îngustează și conține doar un obiect. Atenția rămâne paralizată: nu înaintază de la un lucru la altul. E fixă, rigidă, pradă unei singure ființe. (...) Cu toate acestea, îndrăgostitul are impresia că viața conștiinței sale e mai bogată. Reducându-i-se, lumea i se concentrează”. Este, așadar, îndreptățită afirmația lui Ortega y Gasset că „îndrăgostirea e o stare de mizerie mentală în care viața conștiinței noastre se îngustează, sărăcește și paralizează”.



Hans Baldung.
Cele trei grații (detaliu)

Toți cei care se îndrăgostesc, se îndrăgostesc la fel. Singurul element care nu e pur mecanic în el este începutul. Dar nu există nici o calitate care să provoace în mod universal îndrăgostirea. Toți se îndrăgostesc la fel, dar nu din același motiv.

EXTAZUL. Datorită atenției fixe asupra unei persoane, îndrăgostirea a fost comparată cu hipnotismul sau cu mania, dar și cu entuziasmul mistic. Însă pe când misticul așteaptă grația divină să se pogoare asupra lui, îndrăgostitul este posedat de o forță activă care-l împinge spre obiect. Îndrăgostitul și misticul au în comun „starea de grație”: „Când celălalt concordă, survine o perioadă de «unire» transfuzivă, în care fiecare își transferă în celălalt rădăcinile propriei ființe și trăiește – gândește, dorește, acționează – nu din el însuși, ci din celălalt. (...) Când «survine» însă extazul amoros și iubita e a noastră sau, mai exact, ea este eu și eu iubita, apare pe chip acel épanouissement grațios prin care se exprimă fericirea. Ochii își înlănzesc privirea care devine parcă elastică și alunecă peste toate, firește, fără a se fixa temeinic pe nimic: mai mult decât văzând, binevoind să

mângâie obiectele. La fel, gura rămâne întredeschisă într-un surâs universal ce picură neconținut pe la comisurile buzelor“.

DIFERENȚE SUFLETEȘTI. Structura sufletească diferită a bărbatului și a femeii este extrem de importantă în îndrăgostire. „Sufletul feminin tinde să trăiască cu o singură axă atențională, care în fiecare epocă a vieții sale e fixată asupra unui singur lucru. Pentru a o hipnotiza sau a o face să se îndrăgostească e suficient să-i captăm acea rază unică a atenției. În comparație cu structura concentrică a sufletului feminin, în psihismul bărbatului se găsesc întotdeauna epicentre. (...) Femeia îndrăgostită se frământă de obicei fiindcă i se pare că nu-l poate avea niciodată în fața ochilor în integritatea sa pe bărbatul iubit. Îl găsește mereu cam distrat, ca și cum, venind la întâlnire, și-ar fi lăsat dispersate prin lume zone întregi ale sufletului. Și, viceversa, bărbatul sensibil s-a simțit deseori rușinat văzând că este incapabil de radicalism în dăruirea de sine, de totalitatea prezenței aduse în dragoste de către femeie. Din această pricină bărbatul știe că e totdeauna neîndemânatic în dragoste și incapabil de perfecțiunea pe care femeia izbutește să o confere acestui sentiment.“

ALEGEREA. Alegerea în iubire este determinată de revelația adâncului latent – „Există însă situații, momente ale vieții, în care, fără a-și da seama, ființa omenească mărturisește porțiuni întinse din intimitatea sa decisivă, din ceea ce este ea în mod autentic. În alegerea iubitei, bărbatul își revelează fondul esențial, ceea ce și femeia face în alegerea iubitului. Tipul uman pe care-l preferăm în celălalt schițează profilul propriei noastre inimi“. „Probabil nici nu există decât un singur lucru cu un grad și mai mare de intimitate ca iubirea: cel care s-ar putea numi «sentiment metafizic» sau, dacă vrem, impresia radicală, ultimă, bazală, pe care o avem despre Univers.“

Frumusețea care atrage coincide rareori cu frumusețea care provoacă îndrăgostirea. „Indiferentul ar găsi frumusețea în liniile mari ale feței și ale figurii – ceea ce, într-adevăr, obișnuiește a se numi frumusețe. Pentru îndrăgostit, marile linii, arhitectura persoanei iubite pe care o percepe de la distanță, s-au și șters. Dacă e sincer, va da numele de frumusețe unor mici trăsături izolate, depărtate unele de altele: culoarea pupilei, comisura buzelor, timbrul vocii...“ „A iubi este ceva mai grav și mai semnificativ decât a te entuziasma de liniile unei fețe și de coloritul unui obraz; înseamnă a te pronunța pentru un anumit tip de umanitate anunțat simbolic în detaliile figurii, ale vocii și ale gesticii. (...) Iubirea presupune o aderare intimă la un anumit tip de viață umană care ni se pare cel mai bun și pe care-l găsim performant, insinuat în altă ființă.“

Iubirea este într-adevăr în mod decisiv alegere, dar și modelare: „Iubirea îi apropie pe indivizi într-o conviețuire atât de strânsă încât nu lasă între ei distanța necesară pentru a percepe modificarea produsă de unul asupra celuilalt. În general, influența femeii este atmosferică și, ca atare, omniprezentă și invizibilă. Nu este chip să o previi și să o eviți. Pătrunde printre interstițiile prudenței și acționează asupra bărbatului iubit asemenea climatei asupra plantelor. Modalitățile ei radicale de a simți existența își exercită blând și continuu presiunea asupra trăsăturilor sufletului nostru și sfârșesc prin a-i împărtăși configurația specifică“.

TEME DE LUCRU

- Alcătuiți un scurt eseu în care să comparați poveștile de iubire ale zilelor noastre, întâlnite la discotecă, în filme etc., cu concepția despre iubire a lui Ortega y Gasset.



- Dar, mai întâi, aplecați-vă asupra citatelor pe care vi le-am oferit. Merită din plin atenția voastră.
(G. M.)

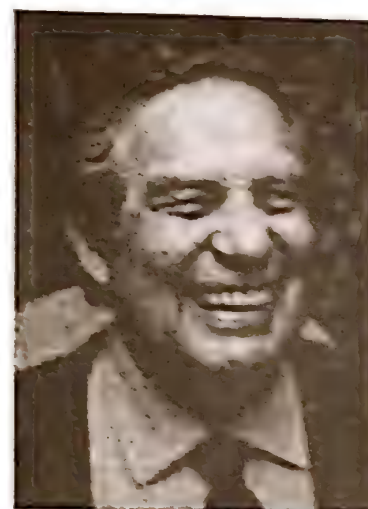
BIBLIOGRAFIE: Ortega y Gasset, José – *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, București, 1995; Platon – *Banchetul*, în *Dialoguri*, E.L.U., București, 1968.

Octavio PAZ

Dubla flacără

AUTORUL ȘI OPERA SA

Alături de marii romancieri și esești latino-americani ai secolului nostru, scriitorul mexican Octavio Paz (1914 – 1998) împlinește, prin opera lui, formula completă a creației literare ca un act asumat pe deplin. Complexitatea operei este asigurată atât prin apartenența la sfera poeziei, cât și datorită exercițiului artistic sublimat în perfecțiune din spațiul prozei și al eseului.



Debutul din 1933 îi asigură lui Octavio Paz intrarea în literatură ca poet, volumul care cuprinde poemele adunate sub titlul *Lună de pădure* va fi urmat, în 1937, de alte versuri care decantează și esențializează experiența partizanatului cu idealul republican spaniol din timpul Războiului Civil. Reflexiile acestei aventuri de identificare cu o anume cauză sunt reunite în substanța poetică a volumului care apare în Spania: *Sub umbra senină și alte poeme*. În același an, 1937, apare o altă plachetă de poeme, *Nu se va trece*, toate anunțând perioada maturizării scriitoricești, contrapunctată de călătoria în Franța, de experiența editorială ulterioară, căci întors în Mexic va înființa câteva reviste literare foarte cunoscute, precum „Taller”, „El hijo pródigo”, iar mai târziu, în anii '70 – „Plural”.

Activitatea poetică va continua cu publicarea în 1949 a unui alt volum: *Libertatea din cuvinte*, după care proza va da, în alternanță cu poezia, dimensiunea unui proces creator polifonic. În 1950 apare volumul de proză *Labirintul singurătății*, iar în 1956 *Cherubul și lira*, urmat după un an de *Perele ulmului* și de volumul de versuri *Această sau aceea? Plănușă soarelui*.

Urmează alte volume, de versuri și proză, în limba spaniolă sau engleză.

Ca o încununare a activității sale literare, în 1990 i s-a acordat Premiul Nobel.

PREZENTAREA TEXTULUI

„O EXPLORARE A IUBIRII.” Volumul *Dubla flacără. Dragoste și eroticism* este o carte de natură eseistică, rezultatul experiențelor livești de o viață, scrisă însă în două luni, ale primăverii lui 1993, după cum mărturisește autorul în *Prolog*.

Meditațiile asupra marilor cărți ale umanității, în care dragostea este regină, revin din adâncul unor vremi ale tinereții marcate de nopți „albastre și electrice”, nopți petrecute în India, în 1965, când, îndrăgostit, autorul promite să realizeze „o explorare a iubirii” într-o „cärticică despre dragoste” mereu amânată. Obstacole diferite, obligații și alte proiecte întârziiau împlinirea aceluși vis. Finalul însă (cartea e scrisă înainte cu cinci ani de a muri) îi oferă posibilitatea regăsirii amintirilor acelor reflexii despre literatură, acum îmbogățite de experiența unei vieți: a Omului și a Scriitorului, ipostaze inseparabile.

O dovadă a instantaneității trăirii și explorării realității – atât din perspectiva omului comun, cât și din perspectiva celui ales: a scriitorului – o constituie mărturisirea lui O. Paz potrivit căreia viața este, așa cum Goethe o considera, *Poezie și Adevăr*: „Pentru mine, poezia și gândirea sunt un sistem de vase comunicante. Izvorul amândurora este viața mea – scriu despre ceea ce am trăit și trăiesc. A trăi înseamnă și a gândi și, câteodată, a trece granița în care viața și gândirea se contopesc – poezia”.

EROTISM ȘI DRAGOSTE. *Dubla flacără* este titlul care sintetizează și exprimă în mod explicit perspectiva din care O. Paz tratează tema: dragostea. Aceasta nu este văzută monolitic, ci în „legătură intimă” cu cele două aspecte care îi sunt inferioare: sexualitatea și erotismul. Toate exemplele pe care le alege din literatura lumii sunt interpretate prin această



Paul Signac. Femeie pieptănându-se

situare a dragostei în vârful piramidei, fără a uita nuanțările, transgresiile înspre erotism sau lianții cu nivelul elementarului, al instinctelor mai mult sau mai puțin stăpânite în / prin cuvânt.

Explicitarea titlului se realizează în mod direct, autorul preferă să traducă metafora flăcării duble apelând la sensul denotativ preluat din *Diccionario de Autoridades*: flacăra este „partea cea mai subtilă a focului, care se ridică și se înalță spre cer în formă de piramidă”. Sensul figurat pe care îl atribuie flăcării se ordonează atât pe dimensiunea ascensionalității și implicit a unui criteriu axiologic, cât și pe coordonata coexistenței / a ființării împreună a acestor manifestări plurale ale

umanismului încercat / chinuit în fel și chip de forțele lui Eros. Aceste întruchipări ale iubirii, fie pătimaș-carnală, fie spiritualizată până la gradul absolut, se actualizează în unu, în persoană, fiecare om trăiește plenar și total transformarea pluralului în unitate, în Timpul ieșit din timp care se numește dragoste. „Focul originar și primordial, sexualitatea, înalță flacăra roșie a erotismului, iar aceasta, la rândul ei, susține și înalță altă flacără, albastră și tremurătoare – cea a dragostei. Erotism și dragoste – dubla flacără a vieții.”

POEZIE ȘI EROTISM. Eseul *Regatele lui Pan* stabilește diferențele și aspectele de legătură între poezie și erotism. Poezia este definită de O. Paz ca „erotică verbală”, deoarece limbajul poetic nu are finalitate utilitară (ci doar estetică), „nu vrea să spună ceva, vrea să fie”, precum erotismul este o „poetică trupească”, metaforă a sexualității, spectacol. Eseistul vizează aspectul dual al fiecărei noțiuni: poezie și erotism – spații în care limbajul depășește nivelul material (sunet / literă și gest) și se încarcă de sensuri profunde. Surpriza metaforei se naște din participarea tuturor simțurilor, „dar nu se și termină cu ele. În desfășurarea lor (poezia și erotismul – n.n.) inventează configurații imaginare – poeme și ceremonii”. Ambele sunt viață pe care o condensează în forme care dobândesc propria lor

viață, stiluri, practici, rituri, idei care se schimbă sau persistă – aproape identic de-a lungul timpului – și alcătuiesc ceea ce se numește cultură: „*La origine, erotismul este sex, natură; fiind o creație și având funcții în societate, este cultură*“, „*creație și distrugere*“.

ENCICLOPEDIA DRAGOSTEI. Sex, erotism, dragoste, trei fațete ale vieții, esențiale în dinamica umanității, devin manifestări subversive, scapă adeseori limitărilor impuse de reguli și instituții care merg de la tabuizarea incestului la contractul matrimonial, de la obligativitatea castității la legislația privind bordelurile. Enumerarea polarităților poate continua: eseistul amintește de atitudinile comunităților antice și orientale din perioadele de post și de carnavalurile premergătoare în care, prin descătușări orgiace, plăcerea și abținerea alternau. Una dintre exprimările artistice ale coexistenței acestor tensiuni apare în pictura lui Pieter Bruegel (secolul al XVI-lea): „Carnavalul și postul“.

Dubla forță a lui Eros se regăsește în eseurile lui Paz ca o temă recurentă. Proiecție a imaginarului, Eros este „*solar și nocturn*“, vizibil și invizibil, „*lumină și umbră*“, „*plăcere și moarte*“, pentru că literatura a perceput această temă ca o coordonată esențială a spiritului, reflectare a ritmului dublu care asigură organizarea comunităților: practici erotice religioase, cu caracter colectiv (în tantrismul indian, la daoiștii din China, în gnosticismul mediteranean), bacanalele și saturnaliile greco-latine, dar și penitența și cultul castității la anahoreții din Occident, ca moștenire a platonismului.

Eseistul nu se ambiționează să dea dragostei o definiție unilaterală, reductivă, ci sesizează complexitatea fenomenului în diferite perioade culturale, considerând că istoria dragostei trebuie înțeleasă sub dubla ei manifestare: ca evoluție a *sentimentului*, deci ca „diversitate de forme“ în care *trăirea* se materializează divers în interiorul mai multor mentalități, dar și ca istorie a *conceptului*, a ideii despre dragoste pe care o societate o cristalizează în timp. Astfel mărturiile poetice, confesiunile, chiar ficțiunile romanești de la Sappho, Catul, Propertiu la Shakespeare, Stendhal, Joyce, Proust reprezintă o



Jan Vermeer. Fată citind scrisoarea

„*geografie*“ a *sentimentului* de dragoste surprins în spațiul literar, iar alături de *reflecțiile* despre dragoste cuprinse într-o „etică, o estetică și o etichetă“ – precum a fost curtoazia, spre exemplu – alcătuiesc ceea ce s-ar numi o *enciclopedie a dragostei*.

Metoda cartografului îi oferă lui O. Paz flexibilitate în traseul analitic, eseistul unifică viziunile poetice sau romanești din literatura universală cu ideile teoretice despre dragoste (platonism, tantrism, curtoazie...) într-un contur, o hartă a sentimentului. Fără a intenționa clasificări, nici limitări prin expunerea monografică a situațiilor / situărilor dragostei în toposuri culturale diferite, autorul exprimă în mod explicit în ce constă metoda sa estetică: surprinderea – prin comparație – a varietăților pe care le figurează pasiunea dragostei, identificarea filiațiilor, a influențelor (filozofiei asupra literaturii, în general, și literaturii arabe asupra literaturii trubadurilor, în particular), dar și relevarea semnificațiilor.

DRAGOSTEA ȘI OCCIDENTUL. În eseu *Eros și Psyche* interpretarea lui O. Paz unifică, prin raportări / relaționări, povestea despre zeul iubirii și muritoarea Psyche (așa

cum apare în relatarea lui Apuleius), cu alte povești în care greșeala, pedeapsa și izbăvirea sunt elemente constitutive ale unei paradigme occidentale dezvoltate în *Faust* – Goethe, în *Tristan și Isolda*, în *Aurélia* – Nerval.

Dincolo de viziunea organică asupra literaturii universale se vedește în textul lui Paz tentația limpezirii, a clarificării lucrurilor în tot acest material de dimensiuni enciclopedice, căci informația traversează spațiul literaturii, al artei și filosofiei, al istoriei religiilor și mentalităților, ajungând chiar în *Ocoluri către o concluzie* la o sinteză pertinentă în ceea ce privește știința și modalitățile de regăsire a dragostei în haosul informațional specific secolului XX: teoria big bang-ului, robotizarea, pericolul anihilării persoanei prin clonare, dar și pericolul dezumanizării din cauza supralicitării inteligenței artificiale.

O. Paz găsește, ca urmare a cunoașterii fidele a literaturii lumii, câteva invariante în imaginarul dragostei construit de spirit în spații și timpuri diverse. Dacă „în Orient, dragostea a fost concepută în cadrul unei tradiții religioase, nu a fost o gândire autonomă, ci o deviație a unei doctrine sau a alteia. În Occident, în schimb, de la bun început filosofia dragostei a fost concepută și gândită în afara religiei oficiale și, câteodată, împotriva acesteia”. Exemplele sunt grăitoare pentru Occident: Platon, amorul curtean, *Tristan și Isolda*...

Preistoria dragostei occidentale este situată din punct de vedere al spațiului în marile orașe – Alexandria și Roma – și se leagă de numele poezilor: Calimah, Catul, Tibul,



Fernand Léger. Femeie la scăldat

Propertiu, Ovidiu. Interpretarea eseistului subliniază aspectele esențiale privitoare la schimbările de viziune asupra dragostei, schimbări determinate în antichitate și nu numai de modificări de natură socială, istorică, politică și spirituală: „În marile orașe apăruse un alt tip de bărbat și de femeie, mai liber și mai stăpân pe sine însuși. Amurgul democrațiilor și apariția monarhiilor puternice au provocat o repliere generală către viața privată. Libertatea politică a cedat locul libertății interioare (...), emergența dragostei e inseparabilă de emergența femeii. Nu există dragoste fără libertatea femeii”. Însă

dragostea, deși coordonată permanentă a spiritului, nu este un sentiment monocrom, dimpotrivă, este capricioasă, inventează, surprinde, a fost definită în Renaștere ca joc al hazardului – „Dragostea nu există în sine ca substanță: este accidentul unei substanțe”, spune Dante în *Vita Nuova*. Acest accident intervine în viața noastră și ne-o modifică radical, atât la nivel personal, cât și în dimensiunile umanității: „Dragostea a fost un sentiment constant creator și subversiv”.

SCHIMBAREA VIZIUNII DESPRE TRUP ȘI AMORUL CURTEAN. Modificarea hărții sentimentului s-a produs în timp și / sau în primul rând datorită schimbării de viziune asupra corpului „care a încetat să mai fie jumătatea inferioară pur animală și pieritoare a ființei umane”, dubletul elementarului, în pereche antonimică superiorității sufletului.

„Revoluția trupului a fost și este un fapt decisiv în dubla istorie a dragostei și a erotismului: ne-a eliberat, dar ne poate și degrada și înjosi.”

În dragoste, corpul, prin valorizare și estetizare, se spiritualizează, iar sufletul se corporalizează, devine „palpabil”, carnal. Această subtilă transsubstanțiere / transformare

este legată de „aristocrația inimii“, adică de curtoazie (*la courtoisie*). Provența dintre secolele al XI-lea și al XII-lea este spațiul în care înfloare această estetică, „școală a sensibilității și dezinteresului“: „Amorul curtean se învață, este o știință a simțurilor scăldate în lumina sufletului, o atracție senzuală rafinată de curtoazie“. Filiera este îndepărtată, eticheta amorului curtenesc n-a fost singulară în istoria conceptului despre dragoste: Islamul, lumea arabă, Persia, India și Extremul Orient au cunoscut și ele cultul iubirii sau iubirea ca religie. Pentru Occident, idealizarea corpului femeii este echivalentă cu procesul idealizării dragostei, de cele mai multe ori iubirea se spiritualizează ajungând la „iubirea de iubire“ (Denis de Rougemont).

Iubita capătă în limbajul poezilor provensali rangul de „stăpână“ și „doamnă“: „midons“ („*meus dominus*“), „domina“. Serviciul dragostei curtenești constă în inversarea rolurilor: amantul devine inferiorul, vasalul iubitei. Trubadurii caută această dragoste ca supunere și acceptare a dominației:

„«Serviciul» are mai multe etape: începe cu contemplarea trupului și a chipului iubitei și continuă, conform unui ritual, cu un schimb de semne, cu poeme și întâlniri.“

„Nu trebuie să uităm că ritmul amorului curtean era o ficțiune poetică, o regulă de conduită și o idealizare a realității sociale. (...) În cea de-a doua epocă a amorului curtean, care a fost perioada lui de zenit, majoritatea trubadurilor erau poeți profesioniști, iar cântecele lor exprimau nu atât o experiență personală și trăită, cât o doctrină etică și estetică.“

„Istoria amorului curtean, cu schimbările și metamorfozele sale, nu este doar istoria artei și literaturii noastre: este istoria sensibilității noastre și a miturilor care au inflăcărat imaginația multora din secolul al XII-lea până în zilele noastre. Istoria civilizației Occidentului.“



Gino Severini. Dansatoare

De la trubaduri la Chrétien de Troyes este doar un pas; asimilarea modelului curtenesc în Italia din Trecento și Quattrocento s-a produs rapid, însă cu modificări, pentru ca mai târziu Dante să reducă distanța dintre dragoste și creștinism existentă în legile curtoaziei, schimbând „în mod radical amorul curtean, introducându-l în teologia scolastică“. Beatrice devine astfel figura feminină care din *donna gentilissima* se transformă în salvatoare: Dragoste și milă.

Concluziile autorului se reduc la discutarea celor patru serii antonimice pe care le consideră elementele esențiale în arhetipul dragostei creat de imaginarul secolului al XII-lea, imagini, de altfel, universale în reprezentarea punctuală a dragostei în funcție de epocile culturale. Iată acest „complex de condiții și calități care disting dragostea de alte pasiuni: atracție / alegere, libertate / supunere, fidelitate / trădare, trup / suflet“.

Printre elementele constitutive ale imaginii dragostei, O. Paz analizează ca fiind simptomatice: exclusivitatea – care asigură acea dragoste unică, făcând pereche cu libertatea –, obstacolul și depășirea lui (interdicțiile de natură socială, politică, religioasă), dominația și supunerea, fatalitatea și libertatea și relația trup / suflet.

DEFINIȚII ALE DRAGOSTEI (fragment din volum)

„Dragostea nu îl leagă pe celălalt, nici nu îl reduce la condiția de umbră, ci este negare a suveranității proprii. Această autonegare are o contrapartidă: acceptarea celuiilalt.”

„Dragostea e reprezentată ca un nod; trebuie adăugat că este un nod făcut din două libertăți legate.”

„Dragostea este libertatea în persoană.”

„Fie că e vorba de dragoste pentru Dumnezeu sau de cea pentru Isolda, dragostea este un mister în care libertatea și predestinarea se înlănțuie.”

„Dragostea nu e sete de frumusețe, ci sete de împlinire.”

„Dragostea nu învinge moartea, dar o integrează vieții. (...) Dragostea e o întoarcere în moarte, la locul de reîntâlnire.”

„Timpul dragostei nu este lung și nici scurt: este percepția instantanee a tuturor timpurilor într-unul singur, a tuturor vieților într-o clipă. Nu ne scapă de moarte, dar ne face s-o privim drept în față.”

„Dragostea nu caută nimic mai presus de ea însăși, nu caută bunuri și nici vreo recompensă, nu urmărește o finalitate care să o transceadă. E indiferentă la orice fel de transcendență: începe și se sfârșește în ea însăși. Este atracție pentru un suflet și un trup; nu o idee, ci o persoană. Iar persoana este unică și dotată cu libertate; pentru a o poseda, amantul trebuie să-i câștige voința. Posesiunea și dăruirea sunt acte reciproce.”

RENUNȚARE, ACCIDENT, ASPIRAȚIE. Dragostea presupune renunțarea la propria persoană, autonegarea propriei suveranități / libertăți este sinonimă cu decretarea / acceptarea dominației celuiilalt. În dragoste, regină este libertatea și, pentru ca ea să nu fie îngrădită, participarea trebuie să fie reciprocă. Îndrăgostiții se recunosc, pe rând, în imaginea supusului; proiecția vasalului este asumată de fiecare persoană în parte, treptat dependența devine reciprocă și atunci ne întrebăm: unde-i libertatea unuia și a celuiilalt? Poate că adevărata libertate nu se dobândește decât prin regăsirea jumătății, în împlinire, prin perfecțiunea cuplului ca unu, cuplul care, prin respect și reciprocitate, aspiră la unitate. Dragostea nu este până la urmă de celălalt, ci de sine ca regăsire a complementului: „În dragoste totul e doi și totul tinde să fie unul”, așa cum un vers din e.e. cummings spune: „nu unu-i jumătatea din doi. Ci doi sunt jumătățile lui unu”.

Dragostea este accident sau, altfel spus, apare prin forțe aleatorii ale hazardului sau predestinării, însă va înflori și se va sfârși sub imperiul alegerii. Fiecare alegem, în mod inexplicabil, misterios, până la urmă egoist, dacă ne iubim sau nu pe noi înșine, căci iubindu-



Milles. Dansatoarele

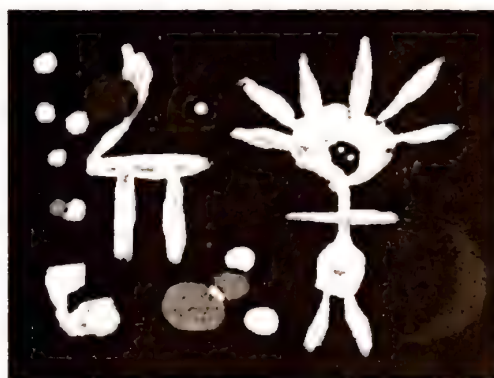
IUBIREA

pe celălalt iubim *unitatea*, reîntoarcerea la originile primordiale (a se vedea afirmația Diotimei cu privire la Eros, în *Banchetul*, Platon: „se reface veșnic și reprezintă ceea ce este nemuritor în muritor“, căci „dragostea este și de nemurire“). Împlinirea de sine este imposibilă fără participarea celui alt (fie Dumnezeu, fie om). Spuneam odată într-o interpretare a versetului „Dacă dragoste nu am, nimic nu sunt“ (I, Corinteni, 13) că situarea omului în lume depinde în mod direct de raportarea sa prin dragoste la celălalt, la divinitate și la sine. Dacă alege salvarea, alege dragostea, care, de la forma narcisiacă (dragoste de sine), se transfigurează prin Eros (dragoste de frumusețe) în Agapè, în dragostea de Dumnezeu și în dragostea de iubire care ordonează și dă sens existenței (în „Arca“, revistă de cultură, nr. 7, 8, 9 (100, 101 – 102) / 1998, Arad, eseu „Dragostea: Eu, lumea și Dumnezeu“, pp. 19 – 26).

Dragostea este aspirație spre etern, căutarea nemuririi în prezent – aici și acum –, în timpul ca față a Morții, sublimat însă în Clipa faustică a unității: „*Dragostea nu învinge moartea; este un pariu împotriva timpului și împotriva accidentelor lui. Prin dragoste întrezărim, în această viață, cealaltă viață. Nu viața veșnică, ci (...) vitalitatea pură (...), acel furor sacru, entuziasmul: recuperarea totalității și descoperirea eului ca un tot înăuntrul Marelui Tot*“.

PENTRU O NOUĂ ETICĂ EROTICĂ. După ce supune filtrului analitico-teoretic concepțiile despre dragoste construite de-a lungul timpului, Octavio Paz, totuși spirit poetic, revine și afirmă că „*acestea nu sunt niște construcții logice, ci expresia unor profunde aspirații psihice și sexuale*“. Motivările pe care le aduce acestor sisteme de norme și idei filozofice despre dragoste sunt de natură interioară, mizând nu pe raționalitate, ci pe organicitatea cu forțele ascunse ale umanului. Chiar dacă aceste reprezentări sunt preluate din sfera ficțională a literaturii, sunt *imagini despre lume*, deci coerența și sensul lor se hrănesc din viață.

Dragostea și respectul pentru ea vor fi cele care vor salva omul modern de pericolele actuale. Numai o schimbare în retorica comportamentului în raport cu dragostea va putea oferi soluția, cuvintele autorului devin profetice în final: „*Nu este un remediu fizic, nu este un vaccin: este o paradigmă, un ideal de viață bazat pe libertate și pe dăruire. Într-o zi se va găsi vaccinul anti-SIDA, dar, dacă nu apare o nouă etică erotică, lipsa noastră de apărare în fața naturii și a uriașelor ei forțe distructive va continua*“.



Miró. Doamna albă

TEME DE LUCRU

- Analizați dragostea în funcție de cele patru serii de termeni în opoziție detectate de O. Paz.
- Dragoste și pietate sau Pietatea ca formă a dragostei.
- Caritatea poate fi considerată o formă de dragoste?
- Dragoste și prietenie. După Aristotel există trei feluri de prietenie: din interes / necesitate, din plăcere, prietenia perfectă, dezinteresată. Discutați cele trei ipostaze și precizați care dintre acestea se apropie de dragoste. (R. M. I.)

BIBLIOGRAFIE: *Biblia – Epistola I către Corinteni a Sf. Apostol Petru*, cap. 13 integral, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994; Paz, Octavio – *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, Ed. Humanitas, București, 1998; Platon – *Banchetul*, în *Dialoguri*, E.L.U., București, 1968.

ANEXĂ

Scrisoarea lui EMINESCU din 5/11 august 1879

PREZENTAREA TEXTULUI

„PUNCTE LUCII.” Corespondența intimă a scriitorilor prezintă interes, oferind date despre om „*par lui-même*”. Sinceritatea, luciditatea, caracteristici ale genului epistolar, amintite de G. Lanson, depind de relațiile dintre emițător și destinatar.

Adevărat roman de dragoste, corespondența dintre Mihai Eminescu și Veronica Micle a intrat deja în legendă, fiind privită în multe cazuri din perspectiva pasională a cititorului.

Mihai Eminescu, spirit reflexiv, nu corespundea cu plăcere, fapt recunoscut de poet într-o scrisoare către Iacob Negruzzi: „Eu pentru a scrie o epistolă trebuie să am o dispozițiune deosebit de ușoară, nepotrivită oarecum cu caracterul meu, și o asemenea dispozițiune nu mi se întâmplă s-o am decât foarte rar”. Din cele 66 de scrisori, cât formează corpul corespondenței, 48 aparțin Veronicăi Micle, iar 18 poetului. Scrisorile, „puncte lucii”, exprimă cele mai fine mișcări sufletești ale celor doi îndrăgostiți, de la clipele de exaltare la reproșuri și scurte despărțiri.

„PARTEA INTEGRATOARE A TUTUROR GÂNDURILOR MELE.” Mihai Eminescu a cunoscut-o pe Veronica Micle în 1872 la Viena. În 4 august 1879 aceasta rămâne văduvă. Dacă primele scrisori sunt ceremonioase, respectând conveniențele sociale, cea din 5/11 august 1879 are tonul diferit, fiind importantă pentru traiectoria zbuciumatei iubiri dintre cei doi. „*Dulcea mea amică*” arată că relațiile au căpătat o oarecare intimitate, nuanțarea fiind evidentă: „*Veronică – e întâia dată că-ți scriu pe nume și citez a-l pune pe hârtie – nu voi să-ți spun, dar tu nu știi, nici poți ști cât te-am iubit, cât de iubesc. Atât de mult încât mai lesne aș înțelege o lume fără soare decât pe mine fără să nu te iubesc*”. Scrisoarea datează din perioada când sentimentele poetului se îndreptau numai spre Veronica Micle. Rândurile sunt scrise prea aproape de tristul eveniment ca să nu fie sincere, iar compasiunea, cuvintele de mângâiere să nu aibă încă un iz protocolar: „*Tu știi prea bine că, dacă este cineva care poate apărui pierderea ce ai suferit-o, acela sunt eu. Trăind într-o poziție sigură și respectată, te vezi astăzi, prin acea sigură lovire, espusă unor schimbări neașteptate, pe care nu le prevezi, pe care o natură sfioasă de femeie, precum e a ta, nici nu le poate prevedea și, dacă liniștea unui liman al vieții e adevărata fericire, tu cel puțin,*

de n-ai fost fericită, ai avut o lipsă de suferințe întru cât acestea se nasc din greutățile vieții. Ai avut sprijin pe care-l respectai, precum o știu eu însumi”.

Fără a se debarasa de condiția lui de artist, poetul își mărturisește propriile trăiri, interesante pentru profilul moral și pornirile sale temperamentale. Ca orice poet romantic, Eminescu nu crede în fericire: „Tu știi, dulce și neuitată amică, că sentimentul de care-ți vorbesc nu e nimic banal, nimic care să aibă ceva comun nici cu teoria plăcerii, la care se-nchină mulțimea celor fericiți, nici platitudinile unei tinereți necoapte”. Pentru poet, Veronica era idealul de iubire sublimat în poezie: „Nici nu știu de ce tu ești parte integritoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o știu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neexplicabilă”, sau „Văzându-te, am știut că tu ești singura ființă în lume care în mod fatal, fără să vrea, fără ca eu să voiesc are să determineze întreaga mea viață”. În cuvinte pline de farmec, poetul își revărsa pasiunea și „aspirațiile sale afective”: „...tu care, în zâmbete neînsemnate pentru altul pe mine mă îndumnezeiești, totuși am renunțat de mult de la toată și față cu toată fericirea, care pentru mine e una cu persoana ta”. Mărturisirea: „Tu nu m-ai făcut fericit, și poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei”, explică atitudinea poetului din celelalte scrisori, pendularea între tandrețe și renunțare. Finalul poartă pecetea unei suferințe întrezărite. Surprindem o caracteristică a eroticii eminesciene, „voluptatea durerii”: „Am înțeles că un om poate avea totul neavând nimic, și nimic având totul”.

În ultimă instanță, corespondența dintre Eminescu și Veronica Micle exprimă atât de natural iubirea dintre un bărbat și o femeie.

[Concept]

[București, 5/11 august 1879]

„Dulcea mea amică,

Tu știi prea bine că, dacă este cineva care poate aștepta pierderea ce ai suferit-o, acela sunt eu. Trăind într-o poziție sigură și respectată, te vezi astăzi, prin acea sigură lovire, expusă unor schimbări neașteptate, pe care nu le prevezi, pe care o natură sfioasă de femeie, precum e a ta, nici nu le poate prevedea și, dacă liniștea unui liman al vieții e adevărata fericire, tu cel puțin, de n-ai fost fericită, ai avut o lipsă de suferințe întru cât acestea se nasc din greutățile vieții. Ai avut sprijin pe care-l respectai, precum o știu eu însumi.

Și, dacă-mi dai voie să vorbesc de mine, de acea dureroasă dar adâncă și întinsă fericire pe care atingerea în treacăt a mânei tale, zâmbetul tău, privirea ta trecătoare au răsfânt-o asupra unei vieți atât de izolate și lipsite de fericire precum este a mea: totuși eu nu voi uita că acea fericire mi-a fost dată între patru pereți ai tăi, ai lui.

Tu știi, dulce și neuitată amică, că sentimentul de care-ți vorbesc nu e nimic banal, nimic care să aibă ceva comun nici cu teoria plăcerii, la care se-nchină mulțimea celor fericiți, nici platitudinile unei tinereți necoapte. Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici virtuți sufletești, nici grații fizice nu au fost cauza acelei simțiri care a aruncat o umbră adâncă asupra vieții mele întregi. Eu nu citez să-i dau nume și nu i-am dat nicicând. Adesea există lungi enigme matematice pentru a căror dezlegare îți trebuie o singură cifră cunoscută. Adesea un complex întreg de cauze se dezleagă prin o singură cauză, necunoscută încă.

Astfel, în viața mea, ciudată și azi și neexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are nici un înțeles fără tine. Nici nu știu de ce tu ești parte integratoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o știu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neexplicabilă; de nu între viața ta și a mea, dar desigur între a mea și tot ce te atinge pe tine, între a mea și răsuflarea ta pe pământ.

Veronică – e întâia dată că-ți scriu pe nume și citez a-l pune pe hârtie – nu voi să-ți spun, dar tu nu știi, nici poți ști cât te-am iubit, cât te iubesc. Atât de mult încât mai lesne aș înțelege o lume fără soare decât pe mine fără ca să nu te iubesc.

Tu nu m-ai făcut fericit, și poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei. Văzându-te, am știut că tu ești singura ființă în lume care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc are să determine întreaga mea viață.

Tu știi prea bine că nici să te amănesc nu voi, nici îmi pare bine de pierderea ce-ai suferit-o, și Dumnezeu știe de n-aș muri ca s-o fac nefăcută. Tu știi asemenea că nu fericirea mea o am în vedere și că doresc toate nefericirile cu puțință dacă aceasta ar putea fi prețul fericirii tale. Tu știi dar bine că nu voiesc fericire și, deși tu ești în stare a-mi da – și numai mie mai mult decât ai tu însăși, tu care, în zâmbete neînsemnate pentru altul pe mine mă îndumnezeiești, totuși am renunțat de mult de la față cu toată fericirea, care pentru mine e una cu persoana ta; eu aș putea să mor nedorind alta nimic decât liniștea ta; oricât de adâncă ar fi durerea pentru pierdere, mor neademenit de dulci iluzii. Dumnezeu nu e în cer, nu-i pe pământ; D-zeu e inima noastră. Am înțeles că un om poate avea totul neavând nimic, și nimic având totul.”

(BAR, ms 2279, 88r-92r)

TEMĂ DE LUCRU

- Explicați mărturisirea poetului din finalul scrisorii și ilustrați-o prin exemple din lirica erotică a poetului: „Am înțeles că un om poate avea totul neavând nimic, și nimic având totul.” (S. P. S.)

BIBLIOGRAFIE: Când te-am văzut Verena, ediție îngrijită de Simona Cioculescu, Ed. Cartea Românească, București, 1998; Popovici, D. – Poezia lui Mihai Eminescu, Ed. Tineretului, București, 1969; Negoîtescu, Ion – Poezia lui Eminescu, E.P.L., București, 1964.



CONFRUNTĂRI ETICE ȘI CIVICE

Una dintre cele mai vechi dispute în legătură cu rolul literaturii pentru om este legată de întrebarea dacă ea trebuie să producă plăcere și desfătare sau să educe și să instruiască. S-a ridicat încă de la începuturi problema dacă literatura este o formă de cunoaștere, dacă ea e o modalitate specifică de aflare a adevărului, dacă ea poate să conțină judecăți credibile despre realitate. Filosoful grec Platon nu-i acordă poeziei nici o șansă de a ajunge la adevăr și-i alungă pe poeți din cetatea sa ideală. Urmașul său Aristotel salvează prestigiul poeziei, arătând că ea vorbește despre „realul posibil”, despre ceea ce este universal în natura umană.

În antichitatea romană, Horațiu creează celebrul principiu utile dulci, susținând că poezia trebuie să ofere în același timp desfătare și utilitate. Ea încântă prin frumusețea ei formală, însă prin conținutul ei ea e un spațiu al adevărului istoric, social și moral. Literatura e un mijloc de educație nu doar a sensibilității, ci și a conștiinței. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui T.S. Eliot, marele poet și teoretician englez din prima jumătate a secolului al XIX-lea, literatura a reprezentat multă vreme singurul tip de discurs cu valoare educativă. Ea a condus la formarea conștiinței etnice, teritoriale, civice și naționale a comunităților umane. Vechile epopei și cântece epice au întreținut prin temele lor ideea de comunitate și de apartenență la o cultură specifică. Până la apariția științelor moderne, dincolo de deschiderile pe care le operează filozofia spre problematica binelui și a răului, educația morală a omului a căzut în sarcina poeziei.

În viziunea lui Aristotel, doar poezia e aceea care-i poate vedea pe oameni mai buni sau mai răi decât în realitate, prin tragedie sau comedie. Însă rolul esențial al spectacolului dramatic e acela de a purifica sufletul spectatorului de patimi. Este cunoscută teoria catharsis-ului potrivit căreia efectul psihologic și gnoseologic al literaturii asupra cititorului sau spectatorului este esențial pentru îndeplinirea funcțiilor acesteia. Asumându-și problemele și destinul unor personaje care se mișcă pe scenă, spectatorul reușește să se rupă de propriile sale probleme contingente și să pătrundă într-o lume în care acestea dobândesc valori absolute. Esențială e aici înfruntarea omului cu sine și puterea renunțării la sine, trecerea de la persoană la ființă, de la individual la general-uman.

Dar literatura în întregul ei e un spațiu al înfruntării, al confruntării și al conflictului. Fără tensiune și conflict ontologic nu ar fi cu putință nici tensiunea pur literară a textului epic, liric sau dramatic. Orice text literar presupune o intrigă și orice text literar comunică în cele din urmă o etică. Există o mulțime de teme ale confruntării: războiul, competiția, ura, dușmănia, credința, convingerile, demnitatea, curajul, depășirea de sine, dar nu în rare cazuri și iubirea, prietenia, familia. Tema confruntării e o temă eternă, pentru că viața însăși nu poate fi altfel definită decât prin confruntare. Viul înseamnă polaritate, opoziție, conflict, depășirea unei stări inițiale, metamorfoză. Lumea e tot timpul un spațiu cu învingători și învinși. Omul e acea creatură care trăiește prin conștiința opoziției, a victoriei sau a cedării față de ceva. Formele opoziției sunt însă multiple. Ele aparțin deopotrivă sensibilității și reflecției, sufletului și minții, conștiinței individuale și conștiinței sociale și ele antrenează tot timpul relații de putere sau problema puterii.

Pentru a lua câteva exemple doar din literatura română, este ușor de înțeles pentru oricine că nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici aduce în scenă două caractere masculine opuse, pe Lică Sămădăul și pe Ghiță, aflate în relația puternic – slab, stăpân – slugă, puterea fiind aici un apanaj al unei naturi demonice, malefice. Pe de altă parte, în *Baltagul* lui Sadoveanu, confruntarea dintre Vitoria Lipan și ucigașii soțului său scoate în evidență puterea iubirii, a încrederii în sine și a spiritului de dreptate. Apostol Bologa, personajul lui Rebreanu din *Pădurea spânzuraților*, e un erou în conflict cu sine și cu imperativele unei datorii civice străine de sine. El face parte din categoria caracterelor slabe, din galeria literară a învinșilor, iar sfârșitul lui e un element inclus de la început în ecuația propriei vieți. Astfel de personaje sunt prezente în aproape toate literaturile pentru că relația stăpân – slugă, spiritul de dreptate și cedarea în fața unor forțe exterioare superioare sunt elemente care apar de obicei în subiectele operelor literare. Un învins asemănător cu Apostol Bologa, dar pe o altă scară a istoriei, este personajul principal din romanul *Gluma* al lui Milan Kundera, un altul este eroul lui Augustin Buzura din *Vocile nopții*. Un învins al vieții și al propriei biografii este scriitorul italian Cesare Pavese, autorul tulburătorului volum *Meseria de a trăi*.

Tema confruntării etice este în lumea modernă o temă politică. Mai ales în țările cu regimuri autoritare sau dictatoriale, cum au fost toate țările lagărului comunist din Europa centrală și de Est, această temă se confundă cu tema curajului, a libertății și a verticalității morale. În condițiile unei cenzuri ideologice de o deosebită asprime, scriitorii fostelor țări comuniste europene au încercat să vorbească despre urâtenia și ororile comunismului în forme metaforice, esopice, scriind, cum se spune, „printre rânduri”. La noi, poezia lui Mircea Dinescu sau Dorin Tudoran, tabletele Anei Blandiana și poezia Ilenei Mălăncioiu, romanele lui Marin Preda, Constantin Țoiu și Augustin Buzura au reprezentat forme ale rezistenței prin cultură. Rezistența la îndoctrinare înseamnă și rezistența la compromisul moral și la pierderea demnității. Minima moralia de Andrei Pleșu este o carte care, în plin regim comunist, propovăduiește o „etică a intervalului”. Jurnalul fericirii și Dăruind vei dobândi, cărțile lui N. Steinhardt, un autor care a cunoscut ororile temnițelor și lagărelor comuniste, vorbesc despre apărarea identității, a credinței în Dumnezeu și a încrederii în natura umană în condițiile unei lumi degradate, absurde.

Dezbaterea etică și civică, în forme lirice sau narative, dramaturgice (vezi teatrul lui Ibsen, Bertolt Brecht, Giraudoux, Anouilh, Friedrich Dürrenmatt) sau eseistice e o constantă a literaturii, pentru că literatura e și un spațiu de explorare a adevărului și de dezvăluire a lui. Prezentarea acestui adevăr în forme artistice, adeseori indirecte și metaforice, nu-l face mai puțin grav, mai puțin important, ci îi conferă, dimpotrivă, și mai multă pregnanță. Pentru că încă de la începuturile ei literatura e o scenă pe care se joacă destinul uman și drama libertății de a fi. (Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini ale unor locașuri de cult și simboluri cultice.

Ioan SLAVICI

Moara cu noroc

PREZENTAREA TEXTULUI*

NOUTATEA NUVELEI. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, într-o vreme când ecourile prozei de senzație și ale traducerilor nu se risipiseră complet, când povestirea lirică presămănătoristă domina aproape exclusiv câmpul literaturii noastre, nuvelele lui Slavici adaugă o dimensiune nouă scrisului românesc, și anume aceea a realismului obiectiv, eliberat de orice accente sentimentale.

Apărută în volumul *Novele din popor* (1881), nuvela *Moara cu noroc* are o construcție solidă, riguros structurată, în care formula realistă însoțește cu succes analiza psihologică. *Moara cu noroc* ilustra, într-un anume fel, însăși trecerea de la genul scurt – nuvela fiind destul de bine ilustrată în epocă – la roman, gen ce încă se afla în faza de început.



Această „nuvelă solidă cu subiect de roman“, cum a numit-o G. Călinescu, își propune să aducă în prim-plan dinamica unei lumi aflate pe punctul de a-și pierde echilibrul patriarhal, datorită pătrunderii rapide a unor relații interumane și sociale noi, ce prefigurau apariția neîntârziată a capitalismului. Satul și târgul provincial capătă – zguduite de noile relații ale economiei de piață, în care banul devine valoarea supremă la care se raportează totul – o altă configurație, stratificarea socială se adâncește mai mult, iar pe scena lumii apar clase noi care se alătură celei tradiționale – țărănimea.

Ioan Slavici dezvăluie această dinamică a societății românești cu consecințe însemnate asupra modului ei de existență și asupra psihologiei oamenilor.

Setea de înavuțire, de accedere spre o clasă superioară devine consecință a acestor schimbări sociale fundamentale, dar și a dorinței, oarecum firești, a omului vremii de a scăpa de sărăcie. Este vorba despre un om care nu este încă pregătit să înfrunte lumea capitalului care nu și-a găsit încă structurile necesare să înlăture impostura și jaful. Dar *Moara cu noroc* nu așază sub reflector doar latura socială a acestui univers patriarhal, ci propune o investigație serioasă a moralei acestei lumi, în care violența și agresivitatea se află într-un permanent conflict cu dorința de păstrare a unui fond moral nepervers.

Compozițional, nuvela surprinde și astăzi prin complexitatea ei și intuiția estetică a prozatorului care dispune echilibrat de analiza psihologică și materia epică. Deși Titu Maiorescu o găsea „foarte curioasă și interesantă“, iar G. Călinescu „mai puțin compusă și de aceea trecută cu vederea“, *Moara cu noroc* deschide calea spre modernism prin analiza psihologică, calitate considerată atunci drept „o stângăcie“ (N. Iorga).

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 94 a acestei lucrări.

STRATURILE TEMATICE. Așa cum arăta Mircea Zăciu în cartea sa *Ca o imensă scenă, Transilvania*, în nuvelă se pot identifica ușor trei „straturi tematice”. Primul, care poate fi considerat și o „supratemă”, deschide fără echivoc nuvela, prin cuvintele bătrânei: „*Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit*”, fapt ce plasează drama în „spațiul unei dezbateri morale”. Al doilea strat ar fi cel „sociologic”, care „vizează procesul dezumanizării prin «chiverniseală» malonestă”; acest strat nu este dominant, așa cum s-a insistat în interpretările ulterioare. „El rămâne doar pretextul anecdotei tragice.” În sfârșit, al treilea strat ar consta în „fascinația ideii de forță, în simbolul puterii, pe care-l reprezintă Lică Sămădăul”. El ar fi elementul de referință spre care converg celelalte fapte esențiale ale narațiunii.

PERSONAJELE PRINCIPALE. Cele două caractere, care se înfruntă pe scena nuvelei, Ghiță și Lică Sămădăul, sunt natuiri fruste, puternice, firi pasionale și complexe (mai ales



Orăștie. Catedrala ortodoxă

Ghiță), antrenate într-un conflict ireconciliabil. Ghiță ilustrează o altă categorie umană, care nu mai este angrenată doar în lupta obținerii sau păstrării pământului. El nu mai este un țăran ce-și cultivă pământul beneficiind de roadele acestuia. El e un meșteșugar care-și abandonează meseria – neaducătoare de venituri – pentru a-și încropi o afacere care-l poate smulge din sfera sărăciei în care se află. Pentru el, banul înseamnă demnitate și posibilitatea de a te simți, la rândul tău, liber și stăpân pe propriul destin. Încrăzător în puterile sale, Ghiță, tenace și întreprinzător – simțindu-se sprijinit de o familie care-l apreciază și iubește –, ignorând piedicile pe care o lume sălbatică i le poate pune în cale, se angajează cu toată ființa în lupta pentru a prospera, într-o lume care nu-l acceptă. În scurt timp el va înțelege că nu va putea evita complicitatea cu Lică, deoarece nici o instanță nu-l putea sprijini în cazul în care va încerca să-l demaște pe Sămădăul. S-a afirmat adesea, în exces, că Ghiță cade în

patima banului, lăcomie care-l împinge spre fapte reprobabile. Se pare, însă, că singura „patimă” a lui Ghiță este iubirea nemăsurată pentru nevastă și copii. Acest fapt îl face să amâne mereu plecarea de la han, în speranța unei întorsături neașteptată, și să ignore pericolele iminente.

Lică Sămădăul, „acoperit de tutela complice a unui sistem social determinat istoricește”, reprezintă „forța în stare să sfideze legile divine și umane” (Mircea Zăciu). Stăpânit de porniri primitive, încălcând orice precept moral, Lică Sămădăul acționează potrivit legilor puterii, dominându-și conviviile prin forță și teroare. Asupra celorlalți dezvoltă o fascinație demonică, pecetluindu-le destinul. Ana se află și ea sub această malefică influență, având iluzia că omul puternic, neînfricat, virilul Lică, îi va putea anula nefericirea iscată de un soț ce și-a compromis rolul de „*pater familias*”.

Nuvela lui Slavici se așază pe drept cuvânt în rândul capodoperelor genului, atât prin arta narativă, cât și prin forța personajelor și echilibrul construcției.

AUTOPORTRET (fragment din nuvelă)

„— (...) Eu sunt Lică, sămădăul... Multe se zic despre mine, și dintre multe, multe vor fi adevărate și multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de țară și nimeni nu mă oprește în cale, că mă duc în oraș și stau de vorbă cu domnii. Voi fi făcut ce voi fi făcut, nu-i vorba, dar am făcut așa, că orișicine poate să creadă ce-i place, însă nimeni nu știe nimic. De aceea am să dau seamă despre douăzeci și trei de turme de porci. M-ai înțeles? Nu doară c-aș putea plăti tot ce se poate perde într-un an, ci pentru că de la mine nimeni nu cutează să fure, ba să-l ferească Dumnezeu pe acela pe care aș crede că-l pot bănuî. M-ai înțeles?! Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe la han, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!“

PROFANAREA BISERICII (fragment din nuvelă)

„Fără de a se mai gândi, sări din scări, apucă ușa bisericii cu amândouă mâinile și se izbi în ea, ca să-i rupă zăvorul, să o scoată din fâțâni, în sfârșit să o spargă.

Ușa se zgâlțâi, încât răsună toată biserica goală, dar ea nu îngădui cu una, cu două, și trecu timp la mijloc până ce sămădăul izbuti să intre.

Acum era la adăpost.

Ploaia se vărsa șiroaie și se bătea de acoperământul bisericii; ferestrele mari zăngăneau mereu sub zguduitura trăsnetelor; fulgerule luminau într-una chipurile sfinților, ce priveau țintă cu ochii lor nemișcați la omul abătut din cale, care venise să turbure liniștea sfântului locaș.

Lică nu vedea și nu auzea nimic.

El trecu, ducându-și calul de căpăstru, spre altar, își legă calul de strana de la dreapta, apoi intră să-și caute în altar ceva, o haină preotească, vreun stihar, în sfârșit, o acoperitoare, pe care s-o ia peste sine, și alta, pe care s-o arunce pe cal, căci bietul dobitoc tremura de frig.

El aștepta un fulger, ca să poată vedea cele de prin jurul său.

Erau niște foale pe un cuier la dreapta, era acoperitoarea de pe altar și erau perdelele mari de la ușa din mijlocul altarului.

El trase, înainte de toate, acoperitoarea de pe altar și se duse de o aruncă asupra calului plin de spume.

Acum se sâmțea mai tignit și, întorcându-se iar spre altar, ca să rupă perdeaua de la ușă, el începu să sâmțea mirosul tămâiei și al făcliilor de ceară ce arseseră peste zi și parcă-i venea greu de ceea ce voia să facă. Gândurile, care îl părăsiseră din clipa intrării sale în biserică, iar se iviră unul câte unul în mintea lui. Vedea pe Ana, pe Ghiță, pe Pinte, pe oamenii din sat, vedea, oarecum așa, cum vezi mai nainte de a dormi, una peste alta, o lume întreagă, și de câte ori calul își bătea copitele în pardoseala de piatră, îl trecea un tremur de îngrijare, căci multe făcuse în viața sa, dar cele sfinte încă nu le atinsese.



Beiuș. Biserica de lemn

El apucă perdeaua de un colț și o smânci cu o opintire îndărătnică, ca s-o tragă la sine.

Perdeaua era însă groasă și căptușită cu mătase și nu îngădui.

El o smânci cu îndoită putere.

Perdeaua începu a se destrăma cu un foșnet ascuțit și pătrunzător, și acest sunet era așa de tare, de aspru și de sfâșietor, încât îl răzbea ca un junghi prin creieri până în măduva oaselor și-l făcu să scape din mână perdeaua pe jumătate ruptă și să rămâie cuprins de fiori și împietrit la ușa altarului.

Înspăimântat, el singur nu știa de ce, făcu un pas înapoi și privi trăgându-și capul între umeri, împrejurul său.

Nu era nimeni aici, nici o suflare omenească, nici un ochi să-l vadă, nici un glas care să-l dea pe față, nici o minte care să treacă peste a lui, nimeni și nimic decât tăcerea, mirosul de tămâie și de făclii, sfinții de pe pereți și bătaia din când în când a copitelor de cal în piatra de pardoseală. Era însă un gând care aici trebuia să-i vină oricărui om: că este o putere tainică ce lucrează prin oameni și le luminează mințile, că toate vin de la această putere, pe care nimic nu o covârșește, pentru că ea pune șirul întâmplărilor prin care trece omul. Dumnezeu era acela care-l scăpase de atâtea primejdii, Dumnezeu îi lumina mintea și întuneca pe a celorlalți; cu Dumnezeu n-ar fi voit să se strice.



Austria. Viena. Catedrala Sf. Ștefan

Dar nu! el voia să aibă perdeaua; voia să o taie cu cuțitul, ca să nu mai foșnească în urechi. Însă cuțitul rămăsese în șerpar.

– Șerparul meu! țipă el tare și sfâșietor, încât calul sări sperios la o parte. Șerparul meu! strigă iar, și începu să se pipăie mereu la trup, ca și când i-ar fi arzând cămașa pe el, și să se dea pas cu pas înapoi până ce ieși din altar spre mijlocul bisericii.

Îi era frică, încât îi venea să se arunce pe cal și să meargă și să fugă mereu până ce nu va scăpa de el; însă Dumnezeu e pretutindenea, fiindcă pretutindenea, în tot locul și în toate timpurile soarta omului atârână de întâmplări ale căror tainică legătură el cu mintea lui mărginită nu poate să o coprindă. Afară tuna, și el se cutremura la fiecare trăsnet; afară fulgera, și fiecare fulger îi trecea ca un fior prin inimă; icoanele sfinților îl priveau, și el stătea împietrit sub ele, căci oriunde s-ar fi dus, el tot acolo rămânea: el își puse mâinile în cap, își rupse în urmă băierile cămășii; îi venea să-și scoată inima din piept, îi venea să se repeadă cu capul în zid, ca să rămâie sfărâmat la treptele altarului.

Dar el nu putea să moară: de nimic nu-i era mai frică decât de moarte; ar fi voit să trăiască mult și lung, cât ține lumea, ca să scape de viața cealaltă, și o hotărâre aspră îi coprinsese mintea."

„AȘA LE-A FOST DATA“ (fragment din nuvelă)

„Luni pe la prânz focul era stins cu desăvârșire și zidurile afumate steteau părăsite, privind cu tristeță la ziua senină și înveselitoare.

Din toate celelalte nu se alesese decât praful și cenușa: grinzi, acoperământ, dușumele, butoaie din pivniță, toate erau cenușă, și numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decât oasele albe ieșind pe ici pe colo din cenușa groasă.

Bătrâna ședea cu copiii pe o piatră de lângă cele cinci cruci și plângea cu lacrimi alinătoare.

– Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un târziu. Sămțeam eu că nu are să iasă bine: dar așa le-a fost data!...

Apoi ea luă copiii și plecă mai departe.”



Alba-Iulia.
Catedrala Reîntregirii

TEME DE LUCRU

- Jocul tensionat dintre Ghiță și Lică Sămădăul este prezent pe aproape întreaga desfășurare a nuvelei. Identificați pasajele unde această competiție capătă accente acute și explicați la ce nivel moral se desfășoară adversitatea dintre personaje.
- Nuvela are o structură complexă. Menționați pe câte planuri se desfășoară acțiunea acesteia și ce pondere are fiecare plan în economia operei.
- Există vreo corespondență între portretul fizic al lui Lică Sămădăul creionat de autor și cel moral?
- Recitiți scena intrării lui Lică Sămădăul, călare, în biserică, și încercați să explicați (surprindeți) starea psihică a eroului.
- Ce semnificație are gândul introspectiv al lui Ghiță: „Cine poate să scape de soarta ce-i e scrisă?”
- Ce semnificație au cuvintele bătrânei (soacra lui Ghiță) din debutul și finalul nuvelei?
- Cum explicați oscilația Anei (din final) între Ghiță și Lică?
- Cum explicați aserțiunea lui G. Călinescu: „Moara cu Noroc este o nuvelă solidă cu subiect de roman”?

(I. P.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Minerva, București, 1980; Popescu, Magdalena – *Slavici*, Ed. Cartea Românească, București, 1977; Zăciu, Mircea – *Ca o imensă scenă, Transilvania*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1996.

Liviu REBREANU

Pădurea spânzuraților

AUTORUL ȘI OPERA SA

Cel care este considerat ctitor al romanului românesc modern s-a născut în comuna Târlișua, județul Cluj, în 27 noiembrie 1885, și a murit la 1 septembrie 1944 la conacul său din Valea Mare, de lângă Pitești. Este fiul unui învățător, fost coleg de școală și prieten cu George Coșbuc. Ajunge un timp ofițer în armata austro-ungară, din care însă demisionează și se consacră definitiv scrisului. Trece munții și începe o colaborare fructuoasă la ziare și reviste ale vremii, precum „Lumina”, „Rampa”, „Flacăra”, „Viața Românească”, iar mai târziu va conduce reviste: „Mișcarea literară” (1924 – 1925), „România literară” (1932 – 1934). Primul său volum de nuvele, *Frământări*, apare la Orăștie în 1912 și este urmat de *Golanii* și *Mărturisire* (1916). În timpul ocupației germane termină prima versiune a romanului *Ion*, iar după războiul prim mondial începe să lucreze la *Pădurea spânzuraților*. Romanul *Ion*, apărut în 1920, îi aduce notorietatea literară, mereu întărită de apariția altor opere fundamentale: *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940). La configurația impunătoare a personalității creatorului contribuie și celelalte volume de nuvele ale sale, piesele de teatru, articolele pe teme esteticе (*Amalgam*, 1943) și, bineînțeles, nenumăratele traduceri ale operei sale în foarte multe limbi străine. Criticul literar Ion Vasile Șerban afirmă că Liviu Rebreanu „aduce în romanul european o lume ce poartă însemnele spațiului românesc”.

PREZENTAREA TEXTULUI

CONFLICTUL INTERIOR. Unul dintre cele mai convingătoare puncte de vedere asupra romanului *Pădurea spânzuraților* îl oferă Nicolae Manolescu într-o carte devenită lucrare de referință pentru romanul românesc. Criticul consideră că adevăratul conflict al romanului este acela dintre „nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței”. Personajul este „incapabil a discerne între propriile dorințe și dorințele străine. Crizele lui se datorează descoperirii acestei confuzii”. În crizele sale, Apostol Bologa are de fiecare dată „revelația unui fals profund care i-a fundat existența: se aruncă atunci într-o altă soluție de viață care i se pare momentan adevărată, dar care se dovedește ulterior la fel de falsă”. Este adevărat că există trei imperative care strivesc în Apostol Bologa libertatea de opțiune (datoria față de stat, ideea națională și credința), în fond, cum criticul însuși subliniază, „un trio represiv”. În această situație, drama lui Apostol Bologa constă în faptul că, după ce caută un acord cu „aceste instanțe supraindividuale, descoperă că a fost manipulat” (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*). În această situație, personajul caută, mai puțin declarat, soluția unei eliberări,

un liman de statornicie care se va dobândi în ultimă instanță prin contopirea sa cu întregul, o dată cu înlăturarea limitelor diferențiatore (orgoliul individualității ori numele).

O ÎNTUNECARE SIMBOLICĂ (fragment din text și comentariu)

„La vreo treizeci de pași ajunse din urmă pe Klapka:

– Ei, ți-a plăcut, filozofule? îi zise căpitanul cu o ușoară imputare în glas.

– Domnule căpitan, pedeapsa... crima... legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului.

– Da, da... și totuși... omul! murmură Klapka întunecat.

Împrejur întunerecul se înăspri, încât înțepa ochii. Bologa întoarse capul. Pe câmp, cât pătrundea privirea, siluete negre se mișcau de ici-colo, parcă toți oamenii s-ar fi prefăcut stafii fără odihnă. Numai spânzurătoarea alba nepăsătoare, împrejmuată de crucile albe din cimitirul militar.

Bologa se cutremură iar. Un frig dureros îi cutreiera inima. Șopti cu teamă:

– Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...

Glasul lui șerpui ca un scâncet de bolnav și se stinse în oftările vântului.

Fragmentul surprinde convingător momentele în care Apostol Bologa, după ce a încercat un acord cu ideea de stat și de datorie față de acesta, începe să-și dea seama că în fond „a fost manipulat”. La întrebarea ironică a lui Klapka, personajul invocă disperat și nesigur „pedeapsa... crima... legea”, evident „speriat” nu atât de întrebarea căpitanului, ci de faptul că descoperă în adâncul său confuzia între „propriile dorințe și dorințele străine”. Cu alte cuvinte, în Apostol Bologa se produce o „întunecare” simbolică, susținută magistral prin descriere. Întunericul din jur devine violent („se înăspri”), vizând în primul rând ochii (să ne amintim ochii și privirea lui Svoboda), ca o sugestie că adevărul nu trebuie căutat în realitatea imediată, care se sustrage, de altfel, tot mai mult cunoașterii. Privirea se lovește de negrul ca semn al opacului. În contrast cu oamenii („siluete negre”), spânzurătoarea și crucile, prin albul lor, marchează începutul revelației. Viziunea lui Apostol Bologa propune acum o perspectivă metaforică asupra unei lumi care, în absența luminii, se refuză în ultimă instanță cunoașterii („– Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...”). Acum se declanșează, de fapt, boala lui Apostol, una din succesivele lui boli, starea pe care o are personajul după ce descoperă că „presiunea” nu este a propriei conștiințe, ci este exercitată din exterior: „Glasul lui șerpui ca un scâncet de bolnav și se stinse în oftările vântului”.



Biserica din Tebea

SFÂRȘITUL (fragment din text și comentariu)

„Apostol se urcă pe scaun și se lovi cu capul de ștreangul ce atârna de sus. Pălăria i se înfundase pe ochi. O scoase și o aruncă în groapă. În aceeași clipă izbucni un plâns gros, disperat, nestăpânit. «Cine plânge?» se gândi Bologa. Klapka se bătea cu pumnii în piept.

Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ținut cu puține stele întârziate. Crestele

munților se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivea singur ștreangul cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îl zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stinge glasul preotului:

– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...”

Finalul romanului coincide cu ieșirea personajului din acel mecanism al forțelor exterioare ce se manifestă implacabil asupra lui. Pentru prima oară adversitatea din jur este înlocuită cu un „val de iubire” care pregătește comunicarea esențială a lui Apostol Bologa cu întregul. Personajul se leapădă acum, cu explicabilă grabă, în primul rând de ceea ce ține de convenție, printr-o aruncare semnificativă a pălăriei în fundul gropii, cu atât mai mult cu



Grecia. Sf. Munte Athos.
Mănăstirea românească Prodromu

cât această pălărie îi acoperă ochii. Eliberați, ochii lui Bologa se îndreaptă spre cerul „țintuit cu stele întârziate”, fiindcă, oricum, formele realității imediate nu mai contează. Această realitate este acum dematerializată (purificată, de fapt, în spiritul luminii) prin proiectarea ei pe cer, prin oglindirea care asigură, în fond, o prezență unitară a întregului. Chiar dacă mai amintește forța distructivă de odinioară, realitatea este absolut inofensivă, din moment ce munții sunt nu întâmplător comparați cu un fierăstrău uriaș, având însă „dinții tociți”. Dacă spațiul de jos contează numai ca rezultat al proiectării lui în înălțime, ca reflectare,

privirea reține, sus, luceafărul, a cărui prezență primește în finalul romanului semnificații deosebit de profunde în ipostaza lui de „simbol esențial al morții și al renașterii” și, în egală măsură, „un mesager al Soarelui, un intermediar între acesta și oameni” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*). Moartea înseamnă pentru Apostol Bologa începutul unei metamorfoze. Omul se „esențializează”, se reduce la acea dimensiune a ființei care ar putea corespunde luminii și iubirii. În această situație, personajul își simte trupul atârând „ca o povară”, iar auzul i se stinge încet, ca unul dintre semnele condiției sale riguroase (univers al simțurilor). În finalul romanului, Apostol Bologa se eliberează de nume, ultimul cerc al condiției pe care o părăsește: preotul rostește de trei ori numele Apostol, uitând de Bologa, ca o sugestie că, de fapt, personajul iese din istorie (numele tatălui, al memorandistului), încadrându-se în niște tipare cu semnificații profunde și grave.

TEME DE LUCRU

- Urmăriți motivul privirii în romanul *Pădurea spânzuraților*.
- Comentați fragmentul:

„Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzuratărei, al cărei braț parcă amenința pe oamenii din groapă. Și în aceeași clipă ștreangul prinse a se legăna ușor... Caporalul simți un fior rece și întoarse repede capul. Atunci însă văzu crucile albe, în linii drepte, din cimitirul militar și, buimăcit, făcu stânga

împrejur, dând iarăși cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare, ca în fața unor stafii. Se stăpâni totuși în curând și, scuipând cu scârbă, murmură:

Ce viață mai e și asta... Încotro te ulți, numai moarte și morminte și morți..."

(M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ovid S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, E.P.L., București, 1967; Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1980; Raicu, Lucian – *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967.

Augustin BUZURA

Vocile nopții

AUTORUL ȘI OPERA SA

Prozatorul s-a născut la 22 septembrie 1938 în comuna Berința, județul Maramureș. A absolvit liceul la Baia Mare și apoi Facultatea de Medicină Generală din Cluj, în 1964, cu specializarea psihiatrie. A debutat în 1960 în revista „Tribuna”, unde va fi un timp și secretar responsabil de redacție; editorial, debutează în 1963 cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranțe*, căruia îi va urma *De ce zboară vulturul?* (1966). După experiența nuvelistică, Augustin Buzura se consacră în totalitate romanului, bucurându-se de o largă apreciere din partea criticii literare și mai ales a publicului. Vor urma deci *Absenții* (1970), *Fetele tăcerii* (1974), *Orgolii* (1977), *Vocile nopții* (1980), *Refugii* (1984), *Drumul cenușii* (1988), ultimele două volume fiind parte integrantă a unui ciclu intitulat *Zidul morții*. Prozele sale, notează criticul literar Marian Papahagi, „configurează o problemă, un univers literar și o suită de modalități compoziționale caracteristice. Romane ale unor cazuri de conștiință, aceste cărți urmăresc în egală măsură și implicațiile sociale, istorice și politice ale devenirii colective”. Creațiile prozatorului au fost adesea răsplătite cu premii ale Uniunii Scriitorilor (1970; 1974; 1980), consfințind aprecierea autorului ca un reprezentant de marcă al literaturii noastre postbelice.

Consemnăm și volumul de publicistică *Bloc-notes* (1981).

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE DE SUCCES. După ce se impune în contextul literaturii române contemporane cu *Absenții* (1970), *Fetele tăcerii* (1974) și mai ales cu *Orgolii* (1977), Augustin Buzura cunoaște un adevărat succes la publicul cititor cu romanul *Vocile nopții*. Faptul se datorează, poate, încercării scriitorului de a oglindi societatea românească a deceniului al optulea într-unul dintre cele mai caracteristice medii ale sale, mult cântat în literatura „obsedantului deceniu”; micul și febrilul centru metalurgic din zona Hunedoarei. Într-o lume ce părea consolată cu puterea comunistă impusă artificial, orașelul pare „un loc



unde nu se întâmplă nimic", dar micile accidente ale personajelor se vădesc a fi adevărate drame, mai ales atunci când naratorul, Ștefan Pinte, un fost student, se dovedește a fi „altfel" decât lumea în care se retrage de bunăvoie. Ironia, sarcasmul, luarea în derâdere a clișeele propagandei, revelarea unei realități de toți cunoscută și de puțini oglindită cinstit sunt câteva din motivele pentru care *Vocile nopții* a cunoscut un adevărat triumf, egalându-l, probabil, în epocă pe cel al romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda.



Biserica din Bogdan Vodă

SCRISOARE DIN FABRICĂ. Într-un mediu social limitat între mediocritate și incultură, Ștefan Pinte, studentul nevoit să renunțe la facultate, privește lumea când cu detașare, când cu îndârjire, niciodată cu ură, convins parcă de faptul că trebuie să reziste nealterat moral într-o lume inconstientă, cu o pătură superpusă dominată de aroganță și suficiență. Luciditatea și un anume tip de seninătate apropie lumea din *Vocile nopții* de aceea a lui Caragiale. „Ce ți-aș putea spune altceva? o întrebare într-o scrisoare. Cu cât depășesc planul? Ce gust au vaporii de plumb? Ce dansuri populare am învățat până m-au dat afară din echipă? Despre viața și opera maestrului meu, care mi-e stăpân, părinte și educator? Câte șprițuri am băut? Încărcarea unui cuptor, mai ales în schimbul de noapte, nu te împinge spre filozofie, nici curățirea injectoarelor, nici zeama de varză cu urme de vită preistorică. Totul este altceva, dar nu știu cum să-ți spun ce s-a întâmplat cu mine, cine sunt, nu mi-aș fi imaginat

că pot fi atât de diferit, de slab, dacă vrei, de neînțeles. Oricum, cărțile mă sperie, mi-e frică de ele, însă visul meu cotidian nu este să citesc, ci să dorm." Așa îi scrie Pinte iubitei sale din Capitală, când aceasta îi reproșează lipsa de comunicare. Dar nu dezamăgirea și disperarea îl domină pe erou: vitalitatea, umorul (negru, uneori), detașarea îi dau forța de a rezista unui regim autoritar până la absurd.

STUDENTUL ȘI MILIȚIANUL (fragment din roman)

„Ascultă, i s-a adresat plutonierului care-l împingea încet de la spate, există vreunul dintre voi mai inteligent? Abia am ieșit din schimb, sunt foarte obosit și n-aș vrea să spun același lucru de două ori!» Plutonierul îl privea stupefiat: după ce tot drumul tăcuse, nu reacționase decât monosilabic la întrebările lui, iată, tânărului îi revenise curajul, și tocmai aici, unde până și cei mai guralivi își controlează cuvintele, par oameni de înțeles! Regreta sincer că locotenentul se purta în general cu mânuși, era la fel de blând și cu oamenii cinstiți și cu vagabonzii, mult prea manierat după gustul său, or, cu politețea nu ajungi foarte departe în toate cazurile. «Ai să regreti tu miștoul ăsta, îi șopti printre dinți plutonierul, de o să sughițe și tanti maică-ta, de la o mie de kilometri!»

«Aveți voi îndrăzneala să bateți un om al muncii, pușor? Pe un fruntaș în producție? se pomeni Pinte întrebându-l cu o neașteptată siguranță. Păi, cine vă dă vouă pâine? N-ai citit că e interzisă bătaia chiar și-n sânul familiei? Păi, ai habar câți țin eu în spate, eu ăsta pe care de-abia aștepți să-l legi? Șase, micimane! Dar eu cred că mult mai mulți. Confundați oamenii, îi sculați din somn. Și tocmai acum? Păi, țara trăiește cu mânecile suflecate, produce oțel, pâine, carne, și voi ce faceți? Mă scoateți din ritm, mă obosiți, mă enervați. Nu vă dați seama că întârziati

cu voia construirea noii societăți? Se poate? Își tai rația, înțelegi? Începând de azi îmi aleg alții care să mă călărească!» Vorbise patetic, teatral, însă asta nu l-ar fi afectat atât de mult pe plutonier dacă replica lui Pinteau n-ar fi stârnit niște râsete înfundate; cu toate astea, nu se uită înapoi, îi rămânea suficient timp ca, după ce-l va introduce pe Pinteau, să discute cu fiecare în parte; nu prea era obișnuit cu râsete în sala de așteptare. «Nu ți-e milă de tinerețea dumitale... 'te-n paști pe mă-ta de vagabond? Aștia ca tine o sfârșește ori la ocnă, ori la ospici, conchise el scuipând disprețuitor printre dinți.»

HAZ DE NECAZ (fragment din roman)

Capacitatea de a face haz de necaz, de a supraviețui prin umor amar caracterizează și alte personaje; „«Sigur, vezi însă că mereu se ivește câte ceva, ca la casa săracului: când ai pâine, n-ai cușit, când izbutești, în sfârșit, să faci rost de ambele, îți cad dinții... Nu spun că-mi convine, recunosc. Vișan îndemnat de figura disprețuitoare a lui Goran, dar îi înțeleg: n-au ce face. Fiecare își joacă piesa, așa că mi-o joc și eu. În meseria mea sunt mareșal, nu-mi pasă, nimeni nu-mi suflă-n ciorbă, iar în rest, le spun poezia care-i interesează și-mi vād de-ale mele. Știu câteva fraze pe care le recit în toate împrejurările, în final trag lozinca și angajamentul și salut, bobor, iar ei se grăbesc să mă felicite!» «Iată un om fericit, răsese nervos Stelică.» «Să știi că n-ai greșit, fusese de părere Vișan. Nu-mi pasă.» «Bine că nu te afectează umilința și toate celelalte, se revoltă Stelică. Eu, plecând de la ideea verificată de practică, nu? că n-am ajuns în comunism, deși, fie vorba între noi, mi-am cam pierdut răbdarea, am obiceiul tâmpit de a pretinde și niscai bani pentru munca prestată. E vina mea că țin să ne deosebim de burghezia care, știi chestia cu exploatarea, plus-valoarea și altele. Și nu eu am spus-o, ci tata Marx. Iar dacă e vorba de conștiință, nu mă simt chiar atât de pregătit încât să fiu germenul orânduirii viitoare. Când o să-i vād și pe cei ce ne îndeamnă și ne grăbesc de sus, de la înălțimea tribunei, că trag alături de mine, că se balonează ca mine la cantină, jur să fac o cerere că renunț la aceste modalități învechite de a primi bani și de a dispune de timpul meu liber cum cred eu...»»

AVENTURA ÎN NECUNOSCUȚ. Faptul că părinții n-au nici o posibilitate de a-și reface gospodăria distrusă de inundații, lipsa de perspectivă din momentul terminării facultății, iubirea, ea însăși intrată în niște cunoscute canoane, formația intelectuală, toate îl determină pe Ștefan Pinteau să se aventureze într-un spațiu și-un mediu dacă nu ostile, cel puțin necunoscute. Pentru bani și pentru a cunoaște cealaltă față a societății, el renunță și învață să lupte cu mijloace pe care, treptat, și le descoperă. Automatisme unei societăți care cultivă falsul în toate sectoarele ei sunt exploatate, atunci când viața o cere, altminteri, ele sunt sarcastic amendate. Conflictul romanului este acela dintre vitalitatea unor oameni care și-au păstrat o anume inocență adamică și mecanismele unei realități bazate pe fals revelat de chiar roțițele gigantului său mecanism. Pentru a putea răzbi spre lumină, personajul-narator ascultă



Alaska. Casă indiană de ceremonii

„vocile nopții” și încearcă să le decodifice mesajul: vocile, bune sau rele, spun ceva care trebuie să învețe, să învețe pe tânărul „condotier”, dar și pe cei care, maturi, au eșuat, dar ar mai putea lupta. Iubirea este absentă din roman, dar e suplinită luminos de solidaritate și de prietenie.

TEME DE LUCRU

- Încercați să surprindeți stările sufletești care determină conținutul informațional și afectiv al scrisorii adresate de Ștefan iubitei sale din București.
- Imaginați o continuare a dialogului dintre protagonist și plutonierul care l-a însoțit la sediul miliției locale.
- Căutați, în texte, forme ale limbajului argotic și automatisme ale „limbajului de lemn”. Încercați să le comentați valoarea stilistică, la nivelul contextului.
- Identificați câteva forme de exprimare a ironiei și sarcasmului. Precizați prin ce se deosebesc modalitățile de exprimare a acestora.
- Căutați argumente pentru a defini universul romanului, indiferența lui față de individul silit la supraviețuire. (A. N.)

BIBLIOGRAFIE: *Dicționarul scriitorilor români, A-C*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995; Iorgulescu, Mircea – *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, București, 1974 – 1989.

Mircea DINESCU

Crăciun

„În spatele templului e-un coteț de găini, câțiva saci cu mălai / marmura pentru zeii de ocazie / o tigaie încinsă, / vestalele sporovăiesc în pauză ca dizezele / fac gargară cu ceai / temătoare de razie / și-au pus pozele / pe condicuța pretinsă. // Imperiul suferă pe undeva prin păduri / îl dor barbarii cu limba lor slobodă, / nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri / hai pitulează-te-n lobodă. // Isus stă-n pântecul maicii sale, nebun, / ascultă discuri cu Pink Floyd și plânge, / se-amână desigur spectacolul de Crăciun / magii s-au înscris în ajun / la donatorii de sânge.”



AUTORUL ȘI OPERA SA

Mircea Dinescu s-a născut la 11 noiembrie 1950 în Slobozia. A urmat liceul (1965 – 1969) în localitatea natală. Este absolvent al Facultății de Ziaristică a Academiei „Ștefan Gheorghiu” din București. Un timp (1972 – 1976) este angajat pe un post de portar la Asociația Scriitorilor din București, apoi redactor la revista „Luceafărul” (1976 – 1982) și „România literară” (1982 – 1989). În 1989 este dat afară din redacția revistei, în urma publicării unui interviu antidictatorial în ziarul francez „Libération”, și pus sub supraveghere la domiciliu. După 1989 este, un timp, președinte al Uniunii Scriitorilor.

Debutează în 1967 în revista „Luceafărul” cu poezia *Destin de familie*. Debutul editorial, cu volumul *Invocație nimănui* (1971), este distins cu Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor. Poezia sa este cunoscută și peste hotare prin traduceri în limbi de circulație universală. În iunie 1988, Mircea Dinescu primește premiul festivalului internațional de poezie de la Rotterdam.

Poetul revalorifică structurile vechi care practicau o poezie confesivă și directă. Evoluția liricii lui Mircea Dinescu merge în planul expresiei poetice către accentul denotativ, către observația nudă, obiectivă, către renunțarea în bună parte la convențiile prozodiei clasice. Volumului *Invocație nimănui* îi urmează *Elegii de când eram mai tânăr* (1973), *Proprietarul de poduri* (1976), *La dispoziția dumneavoastră* (1979), *Teroarea bunului simț* (1980), *Democrația naturii* (1981), *Exil pe o boabă de piper* (1983), *Rimbaud negustorul* (1985), *Moartea citește ziarul*, publicat în limba română pentru prima oară în vara anului 1989 la Amsterdam, prin grija lui Sorin Alexandrescu, și la noi în anul 1990.

În acest ultim volum „metafora, această convenție a exprimării învăluite și aluzive, tinde să dispară în favoarea literalității, a exprimării brutale și directe” (Sorin Alexandrescu). Volumul, la vremea apariției sale, a reprezentat „punctul de vârf al angajării civice a poetului, printr-un discurs care, păstrându-și datele fundamentale, aduce poezia în pragul acțiunii” (Ion Pop).

PREZENTAREA TEXTULUI

Poezia aparține volumului *Moartea citește ziarul*, apărut în 1989 la Amsterdam și în 1990 la București, la Editura Cartea Românească.

Ca și volumul în ansamblu, poezia ține de acea retorică a revoltei (mai mult sau mai puțin mascată) pe care Mircea Dinescu a cultivat-o în poeziile sale.

Spirit acid, atât în poezie, cât și în polemicile sale orale sau în pamfletele politice din revista „Academia Cațavencu”, Dinescu nu se sfiește să dea glas prin intermediul textului de față unor adevăruri dureroase.

Poezia *Crăciun* este expresia constatării „morții miturilor”, în termenii lui Eugen Simion: „Cu ideea morții miturilor în fașă, imaginația lui se dezlanțuie (...)”. Acest fenomen este vizibil încă din primul vers: „În spatele templului e-un coteț de găini, câțiva saci cu mălai / marmura pentru zeii de ocazie”. Se observă în întreg textul o tendință (dacă nu chiar mai mult decât atât) spre demitizare, expresie a existenței într-o lume pentru care sacrul și-a pierdut semnificația, mergând până la derizoriu: „vestalele sporovăiesc în pauză ca dizezele / fac gargară cu ceaî”.

Dacă la un prim nivel s-ar putea crede că este vorba doar despre o apropiere între sacru și profan, o lectură mai atentă dezvăluie o poezie a strigătului disperat într-o lume în care sacrul și istoria (mitică) nu mai au sens: „Imperiul suferă pe undeva prin păduri / îl dor barbarii cu limba lor slobodă, / nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri / hai pitulează-te-n lobodă”.

Simbolurile lumii moderne par să ia locul vechilor valori fundamentale creștine, acestea din urmă suferind o dureroasă și îngrozitoare resemnificare, asociate fiind cu temele modernității: „Isus stă-n pântecul maicii sale, nebun, /



Germania. Leipzig.
Biserica Sf. Thomas

ascultă discuri cu Pink Floyd și plânge, / se-amână desigur spectacolul de Crăciun / magii s-au înscris în ajun / la donatorii de sânge“.

Poezia sparge astfel tăcerea așternută peste o lume desacralizată, este parcă un strigăt de alarmă în fața pericolului de a pierde definitiv orice legătură cu valorile transcendente ale lumii.

TEME DE LUCRU

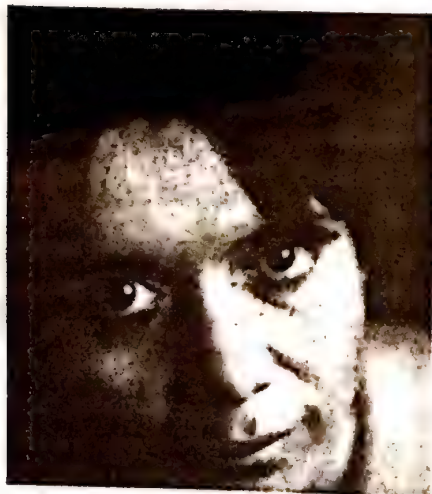
- Analizați poezia și evidențiați modul în care valorile profane se contrapun celor sacre.
- Pe câte planuri este structurată poezia? Care sunt elementele definitorii pentru aceste planuri?
- Analizați textul din perspectiva realizării lui stilistice. (R. L. J.)

BIBLIOGRAFIE: Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, București, 1974 – 1989; Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel: *Dicționarul scriitorilor români*, vol. II, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Ileana MĂLĂNCIOIU

Ordinea lucrurilor

„Ordinea lucrurilor în camera mea / În țară, în univers nu se poate / Să-mi fie indiferentă, mi-e frică / De câte ori găsesc ceva răsturnat / Pe masă sau în locul din care-am plecat. // Cine răstoarnă totul în lipsa noastră / Cine vrea să schimbe ordinea peste noapte / Cine împiedică mersul firesc / Al acestei lumi în care eu însămi / Nu mai știu ce gândesc? // Azi-noapte mi se părea că e bine / Că trăiesc încă pe acest pământ / Azi am aflat de un nou secret / Îndreptat împotriva naturii / Azi am aflat de un nou decret // Azi am aflat de o nouă bombă / Azi am aflat de o nouă cometă / Azi am aflat că totul a dispărut / Dintr-un mare depozit de alimente / Și dintr-un creier care s-a vândut.“



AUTOAREA ȘI OPERA SA

Născută la 23 ianuarie 1940 în comuna Godeni, județul Argeș, Ileana Mălăncioiu e una dintre vocile cele mai grave și mai profunde ale liricii noastre. Este licențiată în filozofie a Universității București, promoția 1965; în 1975 își ia doctoratul cu o teză despre tragic. A debutat cu poezie în revista „Luceafărul“, în 1965. Se manifestă deopotrivă în poezie, publicistică, eseistică, traduceri. Vocea ei lirică inconfundabilă este răsplătită cu laurii cuveniți: volumul *Crini pentru domnișoara mireasă* (1973) va fi încununat cu Premiul „Mihai Eminescu“ al Academiei Române, volumele de poezii *Peste zona interzisă* (1979) și *Urcarea muntelui* (1985) sunt distinse

cu Premiul Uniunii Scriitorilor, ca și volumul de publicistică *Crimă și moralitate* (1993); *Linia vieții* (1982) primește Premiul Asociației Scriitorilor din București. Opera sa se face cunoscută peste hotare; i-au apărut două ediții bilingve (franceză și engleză). În 1995 i-a fost tipărit în Suedia volumul *Skärseldsberget* (*Muntele-purgatoriu*), într-o versiune semnată de Gabriela Melinescu, Agneta Pleijel și Dan Shafran. Grupaje semnificative din poemele sale au apărut în reviste și antologii din Elveția, Italia, Egipt, Franța, Austria, Irlanda, S.U.A. În peisajul poetic actual se distinge ca o voce lirică de unică și autentică vibrație. La 15 ianuarie 1996, în Biserica Uspenia de la Botoșani, i-a fost decernat Marele Premiu Național „Mihai Eminescu” pentru întreaga activitate.

PREZENTAREA TEXTULUI

Poezia apare în volumul *Urcarea muntelui*, ed. a II-a, 1992. Singurătatea existențială, alunecarea în gol, lipsa unei coerențe a lumii, în fine, o neînțeleasă ordine a lucrurilor guvernează discursul liric al poetei. Vocea se plimbă, în acest poem, pe întreg portativul nedumeririi, marcând, aici, certitudinea: „Azi-noapte mi se părea că e bine / Că trăiesc încă pe acest pământ”, dincolo, incertitudinea, stupoarea: „Azi am aflat de o nouă bombă / Azi am aflat de o nouă cometă (...) Azi am aflat că totul a dispărut”.

Nu este indicată nici o cale de salvare și nici o soluție. Privirea poetei descoperă ușor inconsistența acestei lumi din care neantul pare să muște adânc.

Ironia ce se insinuează în versuri lasă să se înțeleagă faptul că existența și implicit universul sunt vegheate de farsă.

Întrebările „Cine răstoarnă totul în lipsa noastră / Cine vrea să schimbe ordinea peste noapte / Cine împiedică mersul firesc / Al acestei lumi în care eu însămi / Nu mai știu ce gândesc?” rămân fără răspuns, căci poezia nu eliberează spiritul, nu-l purifică, ea fiind doar o cutezanță, o ispășire, un mod grav de a reflecta asupra lumii.

Poeta pare a-și imagina o instanță supremă căreia îi adresează aceste întrebări fără răspuns, iar obsesivul pronume interogativ „cine” traduce cu și mai mare acuitate disperarea de a crede că trăim sub regimul farsei.

Stupoarea, debusolarea, incertitudinea sunt consecințele unui timp existențial incert, în care ființa umană este fragilă.

Intenția mărturisită de a înțelege „ordinea lucrurilor” din micul univers care este „camera” și până în marele univers este agresată de incertitudinile cotidiene care pătrund în spiritul poetei demontându-i logica cea mai firească.

Probabil că „autorii” nevăzuți ai farsei care guvernează universul sunt Timpul și Istoria.

Versurile au accent de confesiune tragică punctată cu interogații problematizatoare pe tema vieții și a individului care trăiește „teroarea istoriei”.



Suedia. Stockholm. Biserica Regală

TEME DE LUCRU

- Ce semnificație dați versurilor: „...mi-e frică / De câte ori găsesc ceva răsturnat / Pe masă sau în locul din care-am plecat“?
- Cum explicați ironia tonului poetei, de ce natură credeți că este aceasta?
- De ce credeți că poeta are obsesia unei ordini a „lucrurilor“?
- Realizați o dezbatere privind condiția omului în univers și societate. (M. I.)

BIBLIOGRAFIE: Micu, Dumitru – *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I-III, Ed. Iriana, București, 1995; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, București, 1978 – 1989.

N. STEINHARDT

Jurnalul fericirii



AUTORUL ȘI OPERA SA

Eseist, traducător, memorialist, Nicolae Steinhardt s-a născut la 29 iulie 1912 în București. A absolvit Liceul „Spiru Haret“, apoi Facultatea de Drept și Litere în 1934. În 1936 obține doctoratul în drept constituțional. Studiază în continuare în Franța și Anglia. În acest timp colaborează la revistele culturale ale epocii: „Universul literar“, „Viața Românească“. În 1959 este arestat, considerându-se că a făcut parte din grupări ostile regimului la putere („lotul Constantin Noica – C. Pillat“), apoi judecat și condamnat la treisprezece ani de muncă silnică. Este botezat clandestin în închisoare, în 1960. Este eliberat în 1963. În ultimii ani ai vieții sale, ani în care a avut parte de o mare popularitate, trăiește la Mănăstirea Rohia. „Monahul de la Rohia“ trece de-a dreapta Domnului în 29 martie 1989. Din creația lui Nicolae Steinhardt amintim: *În genul... tinerilor* (1934), *Între viață și cărți* (1976), *Incertitudini literare* (1980), *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* (1982), *Critica la persoana întâi* (1983), *Escale în timp și spațiu* (1987), *Prin alții spre sine* (1988). De o prețuire aparte în vremea noastră (și mai departe) se bucură lucrarea lui Zaharia Sângeorzan *Monahul de la Rohia – răspunde la 365 de întrebări* (1992) și îndeosebi *Jurnalul fericirii* (1991) și *Dăruind vei dobândi* (1992).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN TESTAMENT LITERAR. „*Jurnalul fericirii* este o carte splendidă, amestec inextricabil de notație cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (la propriu: căci *Biblia* e deseori obiect de interpretare, ca la Varlaam sau Ivireanul), humor, tragedie, istorie, universalitate, metafizică, fiziologie, citate din lecturi și altele...“, scria Nicolae Manolescu la apariția cărții (1991), pe care o consideră „o carte de prima mână“, o capodoperă.

Se știa de existența acestui jurnal, ferit de Securitate (care reușise, la un moment dat, să conștie prima variantă), și nu este întâmplător faptul că, de îndată ce s-a aflat de moartea autorului (29 martie 1989), în chilia monahului de la Rohia și-au făcut apariția agenți care voiau să pună mâna pe el. Cartea devenise un document acuzator și se voia ștergerea acestei mărturii zguduitoare despre închisorile politice comuniste, toate de tristă faimă (Jilava, Aiud, Gherla ș.a.). Dar autorul țintise mai sus, nu spre o simplă răfuială cu organele represiunii, fiindcă nu tonului acuzator i-a dat toată



Mănăstirea Cheia

puterea, ci confesiunii, forței inițiatice a experienței de viață, mersului încet, dar sigur, spre desăvârșirea de sine înfruntând vitregii inimaginabile. Farmecul cărții vine, așadar, nu din confruntarea donquijotescă, inegală, cu un sistem represiv, ci din avatarurile ființei care își dovedește superioritatea prin calitățile disprețuite de opresor: finețe, cultură, eleganță, omenie, bunătate, milă, smerenie, răbdare, înțelegere, compasiune pentru ceilalți. N. Steinhardt a văzut în cartea sa un *testament literar* (cuvinte scrise pe pachetul sigilat, încredințat unui prieten spre păstrare). Redactat cu mult înainte de 1989, prin anii '70, *Jurnalul fericii* a cunoscut două variante, a doua fiind o rescriere a variantei confiscate de Securitate.

După 1980, când prima variantă este recuperată, N. Steinhardt procedează la o revizuire a textelor și reușește să le pună la adăpost înaintea unei noi percheziții la Rohia.

O MĂRTURIE CREȘTINĂ DESPRE CEEA CE S-A ÎNTÂMPLAT ÎN EST. N. Steinhardt nu relatează evenimentele în ordine cronologică, lucru aproape imposibil, deoarece scrie la mulți ani după ce acestea au avut loc, „în temeiul unor amintiri proaspete și vii”, așa încât între imaginile din închisori se intercalează amintiri din tinerețe, copilărie și adolescență. Multe pagini se regăsesc în *Dăruind vei dobândi*, constituind aici meditații pe teme creștine despre jertfa hristică, libertate, curaj, credință, viață și moarte etc. Jurnalul pare un testament și din această perspectivă, fiindcă, în felul lui Neagoe Basarab (*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*), transmite sensurile unei experiențe de viață exemplare. Puține cărți, în secolul nostru, propun o perspectivă creștină asupra existenței. Este singura *mărturie creștină* mai amplă din literatura Europei despre ceea ce s-a întâmplat în Est. Autorul nu recurge nici la parabolă, nici la reportaj ori pamflet, ci aduce în atenția cititorului atmosfera de teroare în care ființa găsește soluția credinței pentru a supraviețui și a-și păstra nealterate calitățile. Mărturia lui N. Steinhardt pare a unui convertit din primele veacuri creștine, care tocmai în vremea prigoanei găsește calea unirii cu Hristos, atât de fortificat încât ajunge la seninătatea, curajul, hotărârea de a-L mărturisi pe Hristos, orice sacrificiu i-ar cere aceasta. Însăși mărturisirea adevărului prin jurnal îl expune, cum s-a văzut, prigoanei. Căci, mărturisindu-L pe Hristos în vremuri atee, se afirmă adevărul lui Hristos, domn al vieții celei adevărate, spre triumf împotriva celor care și-au făcut din opresiune, crimă, înjosirea ființei un program.

SOLUȚIA CREDINȚEI. Cartea poate fi citită pe diferite niveluri, tocmai de aceea răspunde unor gusturi foarte diferite. Teologie, literatură, filozofie, cultură – iată cele patru

puncte cardinale după care se orientează sensibilitatea autorului, având în permanență ca punct de raportare, centru al Universului, ființa divino-umană a Mântuitorului. „Credința ne ajută, ne întărește, ne înalță, ne bucură, dar nu ține locul însușirilor și calităților omenești”, spune N. Steinhardt referindu-se, desigur, la acele calități care vin din lucrarea voinței proprii, în deplina libertate a credinței, ca o înmulțire a talanților dați fiecăruia prin aducerea la viață. Situând în deschiderea cărții versetul „Cred, Doamne, ajută necredinței mele” (Marcu, 9,24), explicat pertinent într-una din secvențele celeilalte cărți, *Dăruind vei dobândi*, autorul sugerează, smerit, că minunile Mântuitorului, pe care le-a întrezărit prin propria experiență, sunt departe de ceea ce este plinătatea minunilor lui Dumnezeu hărăzite sfinților, celor bineplăcuți Lui. Soluția credinței, menționată în *Testamentul politic*, în secvența de început semnată cu un pseudonim (Nicolae Niculescu), nu reprezintă o alegere din atâtea altele posibile, ci o descoperire integratoare, o adevărată revelație ce le include pe toate celelalte. Prin ea, se dovedește încă o dată superioritatea ontologică a creștinismului, dar, precizează imediat N. Steinhardt, soluția credinței nu este dată oricui, pentru că apare ca rod al harului („consecință a haosului prin esență selectiv”). Cărțile unor autori ca Aleksandr Isaevici Soljenișin sau Alexandru Zinoviev, acțiunile lui Winston Churchill sau Vladimir Bukovski oferă trei soluții „strict lumești”, cu „caracter practic”, „accesibile oricui”, dar există a patra, mai presus de toate:

„Pentru a ieși dintr-un univers concentraționar – și nu e neapărat nevoie să fie un lagăr, o temniță ori o altă formă de încarcerare; teoria se aplică oricărui tip de produs al totalitarismului – există soluția (mistică) a credinței. Despre aceasta va fi vorba în cele ce urmează...”

DE CE „JURNALUL FERICIRII”? Titlul cărții a deconcertat și deconcertează, desigur. Se descriu scene atroce: bătăi, umilințe de tot felul, opresiune, încarcerări, crime, delațiuni etc. Și totuși, N. Steinhardt își intitulează cartea *Jurnalul fericirii*. Este jurnalul fericirii de a ajunge la cunoașterea tuturor celor nouă fericiri, nouă chei ale vieții care deschid ușa



S.U.A. Utah. Salt Lake City.
Templul Mormon

Împărăției Cerurilor, expuse de Mântuitorul nostru Iisus Hristos în Predica de pe Munte (Matei, 5, 3-11): „Feriți-vă cei săraci cu duhul, că a lor este Împărăția Cerurilor. Feriți-vă cei ce plâng, că aceia se vor mângâia. Feriți-vă cei blânzi, că aceia vor moșteni pământul. Feriți-vă cei ce flămânzesc și însetează de dreptate, că aceia se vor satura. Feriți-vă cei milostivi, că aceia se vor milui. Feriți-vă cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu. Feriți-vă făcătorii de pace, că aceia fiii lui Dumnezeu se vor chema. Feriți-vă cei prigoniți pentru dreptate, că a lor este Împărăția Cerurilor. Feriți-vă veți fi când din pricina Mea vă vor ocări și vă vor prigoni și mințind vor zice tot cuvântul rău împotriva voastră”.

În aceste fericiri se va fi recunoscut prigonitul pentru dreptate, cel smerit, cel blând, cel milostiv, cel curat cu inima, care a cântat pacea, cel ocărat...

BOTEZ ÎN ÎNCHISOARE. *Jurnalul fericirii* nu urmează totuși un „scenariu”, pentru că ar fi o demonstrație

plicticoasă, moralizatoare. Urmărim nașterea ființei celei secrete, orientată spre Dumnezeu, care capătă pecetea Duhului Sfânt prin taina mângâierii, după ce se îmbracă în lumina Botezului. Momentul e unul dintre cele mai emoționante și exprimă dostoevskian distanța dintre măreția evenimentului și mizerabilitatea contextului. După ce părintele Mina Dobzeu, un duhovnic iscusit, l-a pregătit pe catehumen, are loc botezul:

„Catehizarea a luat sfârșit. Botezul, hotărât pentru ziua de cincisprezece [martie 1960, n.n., O.M.], are loc așa cum stabilisem. Părintele Mina alege momentul pe care-l socotește cel mai potrivit: la întoarcerea «de la aer», când caralii sunt mai ocupați, când agitația e maximă. Trebuie să lucrăm repede și să acționăm clandestin în văzul tuturor (...) (Lucru ușor, deoarece m-a ros bocancul și am o umflătură purulentă pe laba piciorului drept. La infirmerie n-am izbutit să fiu dus cu toate că mă prezint în fiecare dimineață la raport. Doctorii Răileanu și Al.-G. mă tratează aplicându-mi pe «bubă» un ștergar muiat în apa viermănoasă din ciubăr.

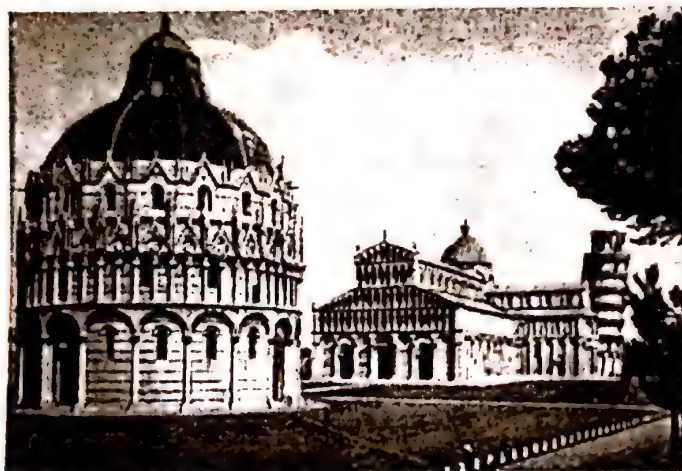


Japonia. Kyoto. Templul Kinkakuji. Pavilionul de aur

Cu o zi înainte un plutonier mi-a spus că «nici mort» nu mă duce la medicul oficial. Căile Domnului, ocolite.) (...) Când puhoiul de oameni se întoarce cu zgomot mare, ducând în rând de câte doi balia, ciubărul, tineta și un «rezervor» cu apă, părintele Mina, fără a-și scoate mantaua, dă buzna la singura căniță din cameră – e o căniță roșie, cu smalt, năclăită și respingătoare – și o umple cu apă viermănoasă proaspăt adusă în «rezervorul» purtat de el și de un alt deținut. (...) Doi dintre deținuți, complici, trec în dreptul vizetei, s-o astupe. S-ar putea în orice clipă să vină gardianul să se uite, dar acum când celulele, pe rând, sunt scoase la plimbare ori aduse înapoi, e puțin probabil. La repezeală – dar cu acea iscusință preoțească unde iușeala nu stânjenește dicția deslușită – părintele Mina rostește cuvintele trebuincioase, mă înseamnă cu semnul crucii, îmi toarnă pe cap și pe umeri tot

conținutul ibricului (cănița e un fel de ibric bont) și mă botează în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh. De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul șterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă viermănoasă și din duh rapid."

UMILINȚĂ ȘI CREDINȚĂ. Ne-am aștepta ca autorul să tune și să fulgere împotriva unui regim politic ce a creat asemenea situații. Totuși, nu o face, lăsând faptele să vorbească. Sunt nenumărate scene, momente apăsătoare determinate de atmosfera carcerală. Iată o imagine a verii la închisoarea Jilava: „E cald și-n camera ticsită, unde cerul pătrunde numai pe un colțisor de fereastră, e o zăpușeală grea. Mă chinuiește setea. Apa e viermănoasă și mă feresc s-o beau nu numai pentru că e oribilă, ci și de teama de a nu da în diaree, boala mea cronică. Diareea într-o celulă e păcatul capital. Spre seară zăpușeala devine concretă, apasă, turtește, ca și cum s-ar fi întreit presiunea atmosferică ori s-ar fi dublat gravitația". Umilințele de toate felurile întâmpină o rezistență incredibilă prin puterea credinței, care contracarează încercările de disoluție a personalității. Notația din finalul jurnalului are valoare de testament:



Italia. Pisa. Baptisteriul, Domul și Turnul înclinat

„Numai creștin fiind mă vizitează – în pofida oricărei rațiuni – fericirea, ciudat ghelir. Numai datorită creștinismului nu umblu – crispat, jignit, pe străzile diurne, nocturne ale orașului – spațiu proustian descompus de timp – și nu ajung să fiu și eu – cum spune François Mauriac în Destine – unul din acele cadavre pe care le poartă, vii, apa curgătoare a vieții și să nu mă număr printre cei ce încă n-au înțeles – Fapte, 20,35 – că mai fericit este a da decât a lua."

TREI SOLUȚII – TESTAMENT POLITIC (fragmente din text)

„Soluția întâi: a lui Soljenițin

În Primul cerc, Aleksandr Isaevici o menționează pe scurt, revenind asupra-i în volumul I al Arhipelagului Gulag.

Ea constă, pentru orișicine pășește peste pragul Securității sau altui organ analog de anchetă, în a-și spune cu hotărâre: în clipa aceasta chiar mor. Îi este permis a-și vorbi consolându-se: păcat de tinerețele ori vai de bătrânețele mele, de nevasta mea, de copiii mei, de mine, de talentul ori de bunurile ori de puterea mea, de iubita mea, de vinurile pe care n-am să le mai beau, de cărțile pe care n-am să le mai citesc, de plimbările pe care n-am să le mai fac, de muzica pe care n-am s-o mai ascult etc. etc. etc. Dar ceva e sigur și ireparabil: de-acum încolo sunt un om mort.

Dacă așa gândește, neșovăitor, insul e salvat. Nu i se mai poate face nimic. De vreme ce se consideră mort nimic nu-l mai sperie, îmbrobodi, atrage, ațâța. Nu mai poate fi amorsat. Nu mai are – fiindcă nu mai speră, fiindcă a ieșit din lume – după ce jindui, ce păstra sau redobândi, pe ce își vinde sufletul, liniștea, onoarea. Nu mai există moneda în care să-i poată fi achitat prețul trădării.

Se cere însă, firește, ca hotărârea să fie fermă, definitivă. (...)

Soluția a doua: a lui Alexandru Zinoviev

Este cea găsită de unul din personajele cărții Înălțimile găunoase. Personajul e un om tânăr, prezentat sub porecla alegorică Zurbagiul. Soluția stă în totala inadaptare în sistem. Zurbagiul nu are domiciliu stabil, nu are acte în regulă, nu e în câmpul muncii; e un vagabond, e un parazit, e un coate-goale și o haimana. Trăiește de azi pe mâine, din ce i se dă, din ce pică, din te miri ce. E îmbrăcat în zdrențe. Muncește pe apucate, uneori, când și dacă i se ivește prilejul. Își petrece mai toată vremea în pușcării ori lagăre de muncă, doarme pe unde apucă. Hoinărește. Pentru nimic în lume nu intră în sistem, nici măcar în cea mai neînsemnată, mai păcătoasă, mai neangajantă slujbă. (...) NU, Zurbagiul s-a proiectat (în stil existențialist) o dată pentru totdeauna câine de pripas, capră râioasă, călugăr budist cerșetor, smintit, nebun pentru (întru) libertate.

Un asemenea om, aflat în marginea societății, e și el imun: nici asupra lui nu au de unde exercita presiuni, nu au ce-i lua, nu au ce-i oferi. Îl pot oricând închide, hărțui, disprețui, batjocori: dar le scapă.

Și-i slobod la gură, vorbește de istov, dă glas celor mai primejdioase anecdote, nu știe ce-i respectul, toate le ia de sus, spune ce-i trece prin minte, rostește adevăruri pe care ceilalți nu-și pot îngădui să le șoptească. (...)

E liber, liber, liber.

Soluția a treia: a lui Winston Churchill și Vladimir Bukovski

Ea se rezumă: în prezența tiraniei, asupririi, mizeriei, nenorocirilor, urgiei, năpastelor, primejdiilor nu numai că nu te dai bătut, ci dimpotrivă scoți din ele pofta nebună de a trăi și a lupta.

În martie 1939, Churchill îi spune Marthei Bibescu: «Va fi război. Praf și pulbere se va alege din imperiul britanic. Moartea ne pândește pe toți. Iar eu simt că întineresc cu douăzeci de ani». (...)

Ești asaltat din toate părțile, cu forțe infinite mai tari ca ale tale: lupți. Te înfrâng: le sfidezi. Ești pierdut: ataci. (Așa vorbea Churchill în 1940). Râzi, îți ascuți dinții și cuțitul, întinerești. Te furnică fericirea, nespusa fericire de a lovi și tu, fie chiar infinite mai puțin. Nu numai că nu deznădăduiești, că nu te declari învins și răpus, dar și guști din plin bucuria rezistenței, a împotrivirii și încerci o senzație de năvalnică, dementă voioșie.

Soluția aceasta, firește, presupune o tărie de caracter excepțională, o concepție militară a vieții, o voință de oțel innobilat și o sănătate spirituală adamantină. E probabil că presupune și un duh sportiv: să-ți placă bătălia în sine – încăierarea – mai mult decât succesul. (...)

Cu soluția lui Churchill se identifică și soluția lui Vladimir Bukovski. Bukovski povestește că atunci când a primit prima convocare la sediul KGB n-a putut închide un ochi toată noaptea. Firesc lucru, își va spune cititorul cărții sale de amintiri, cum nu se poate mai firesc; nesiguranța, frica, emoția. Dar Bukovski urmează: «N-am mai putut dormi de nerăbdare. Abia așteptam să se facă ziuă, să fiu în fața lor, să le spun tot ce cred eu despre ei și să intru în ei ca un tanc. Fericire mai mare nu-mi puteam închipui». (...)

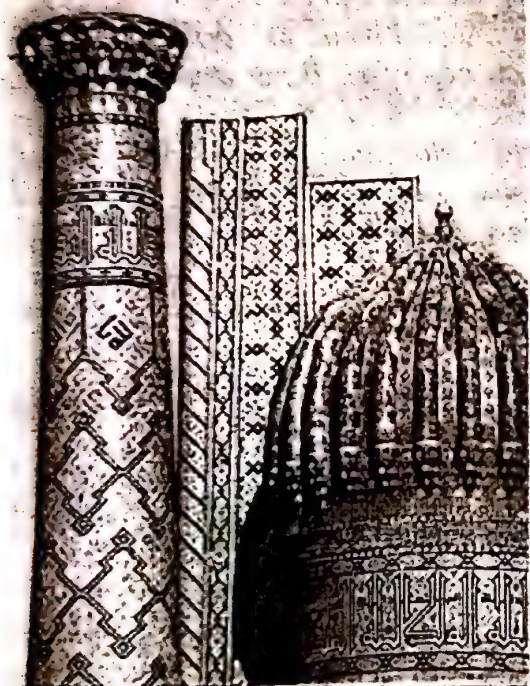
Cuvinte mai extraordinare nu cred să se fi pronunțat ori scris vreodată în lume. (...)

Concluzie

Tustrele soluții sunt certe și fără greș.

Altele pentru a ieși dintr-o situație-limită, dintr-un univers concentraționar, din mrejele unui proces kafkian, dintr-un joc de tip domino, labirint sau cameră de anchetă, din teamă și panică, din orice cursă de șoareci, din orice coșmar fenomenal nu știu să existe. Numai acestea trei. Însă oricare din ele e bună, suficientă și izbăvitoare.

Luați aminte: Soljenișin, Zinoviev, Churchill, Bukovski. Moartea consimțită, asumată, anticipată, provocată; nepăsarea și obrăznicia; vitejia însoțită de o veselie turbată. Liberi sunteți să alegeți. Dar se cuvine să vă dați seama că – lumește, ome-nește vorbind – altă cale de a înfrunta cercul de fier – care-i în bună parte și de cretă (vezi Starea de asediu a lui Camus: temeiul dictaturii e o fantasmă: frica) – e foarte îndoielnic să găsiți.



Uzbekistan. Samarkand.
Medreseea Șir-Dor. Cupola

Veți protesta, poate, considerând că soluțiile subînțeleg o formă de viață echivalentă cu moartea, ori mai rea ca moartea ori implicând riscul morții fizice în orice clipă. Asta așa este. Vă mirați? Pentru că nu l-ați citit pe Igor Safarevici, pentru că încă nu ați aflat că totalitarismul nu e atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale cât mai ales manifestarea unei atracții pentru moarte. Iar secretul celor care nu se pot încadra în hăul totalitar e simplu: ei iubesc viața, nu moartea.

Moartea însă, cine, Singur, a învins-o? Cel ce cu moartea o a călcat.

Nicolae Niculescu

PENTRU A ÎNȚELEGE ESENȚA REGIMU-LUI COMUNIST (fragment din text)

„Cine vrea să înțeleagă ceva din esențele regimului care ne găzduiește aici trebuie să facă apel la patru oameni de seamă – patru, ca The

three just men of Cordova ai lui Edgar Wallace și Cei trei mușchetari ai lui Alexandre Dumas.

Ei sunt:

Andersen cu povestea lui despre regele gol. Toată lumea vede, știe că regele e gol, dar nimeni n-o poate spune. Nimeni nu poate spune că doi plus doi fac patru. Cu încetul lumea se obișnuiește, se resemnează – și-i devine cu totul indiferent dacă e sau nu e gol. Cât despre copilul care în povestirea lui Andersen strigă adevărul, în comunism el e cel mai condiționat, prudent și grijuliu să nu vorbească ce nu trebuie.

Jules Verne și romanul rachetei lansată spre lună. Racheta nu ajunge până la țintă și se transformă în satelit al ei.

Fantezia lui Jules Verne exprimă tragedia comunismului: pornind de la ideea că scopul scuză mijloacele, uită pe drum de scop și prefăce mijloacele teroriste (menite a fi temporare) în scop și instituție.

Koestler a pus problema în Întunecimea la amiază, iar Victimele datoriei de Eugen Ionescu prin scena finală (avalez, mastiquez...) redă cu formidabil simț dramatic tragedia: toți stau în jurul mesei rotunde – agenți, suspecți, binefăcători, complici – și-și aruncă unii altora bucățile de pâine, se chinuiesc fără a mai ști de ce, habar nemaivând de scop. Cercul e perfect, egalitatea e neștirbită, hora se învârteste demențial la nesfârșit.

Joc și eu; strig: mestecă, înghite, mestecă..., din ce în ce mai tare și mai repede – ca în Boleroul lui Ravel văzut de Toscanini. Și impresionez. Teatrul acesta improvizat, cu un singur actor în lipsă de altul și cu o piesă inedită, îi distrează pe colegii mei.

Rostovev, marele istoric al antichității, explică decadența imperiului roman în secolul al III-lea prin ajungerea la conducere a păturilor militare, adică, de fapt, a țăranilor: oameni foarte neștiutori, îngroziți de răspundere. Spre a rezolva grelele probleme ce li se pun în față, merg la soluțiile cele mai comode pentru ei (morală producătorului, le va denumi mai târziu, propovăduindu-le, spre nenorocirea omenirii, Georges Sorel) și mai accesibile minților lor simple. Exemplu: ce să ne mai batem noi capul cu urmărirea impozitelor, fiecare unde e acolo să fie ținut, la locul lui! Vom ști de unde să-l luăm. Astfel încasarea impozitelor devine mai ușoară și tot astfel mijesc zorii noii lumi medievale întemeiată pe colonat.



Rădăuți. Biserica Bogdan-Vodă

Edgar Wallace: într-unul din romane, șeful bandei,

Tod Haydn (Two o'clock Tod), distribuie rolurile. Unul o va face pe lordul, alta pe frumoasa fiică a lordului... (E vorba de capturarea unui bogat moștenitor venit din Australia.) Și ca treaba să nu se încurce și nu cumva impostorii să se trădeze, Tod îi silește să-și joace rolurile «în continuare», să-și vorbească limbajul convențional chiar când sunt singuri, fără de viitoarea victimă.

Așa ajung și terorizații și reeducații să discute între ei ca și cum mereu ar fi de față un agent al Securității. Pe urmă nu mai e nevoie nici de turnător, nici de autocenzură: fiecare își asumă rolul «în continuare», instinctiv, automat. Reflexul pavlovian e obținut.

TEME DE LUCRU

- Comentati motoul Jurnalului fericirii în contextul faptelor prezentate în carte: „Cred, Doamne, ajută necredinței mele” (Marcu, 9, 24).
- Comentati afirmația lui N. Steinhardt „Condiția umană e o condiție teologică”.
- Utilizând textele evanghelice indicate de N. Steinhardt (p. 107, ed. a II-a), scrieți un eseu despre creștinism ca religie a curajului.
- Analizați comparația dintre creștinism și alte religii (p. 163, ed. a II-a).

- Comentați cele trei soluții indicate de N. Steinhardt în *Testamentul politic*.

(O. M.)

BIBLIOGRAFIE: Bulat, Virgil – *Lecția „Jurnalului fericirii”*, în Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită și note de Virgil Ciomoș, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Andrei PLEȘU

Minima moralia



AUTORUL ȘI OPERA SA

Andrei Pleșu s-a născut la 23 august 1948 în București. Este absolvent al Academiei de Arte Frumoase, secția Istoria și Teoria Artei (1971). Între anii 1971 – 1979 și 1984 – 1989 este cercetător la Institutul de Istoria Artei, iar în perioada 1980-1982 – lector universitar în domeniul arta românească modernă și istoria criticii de artă. Din anul 1992 este profesor la Facultatea de Filosofie din București. Este un timp ministru al Culturii. Până în decembrie 1999 a fost ministru de Externe al României.

Debutază în 1974 cu cartea *Călătorie în lumea formelor*, urmată de *Pitoresc și melancolie* (1980), *Francesco Guardi* (1981), *Ochiul și lucrurile* (1986), *Minima moralia* (1988), *Jurnalul de la Tescani* (1993), precum și de numeroase articole în reviste din țară și din străinătate. Discipol al lui Constantin Noica, Andrei Pleșu reeditează, în cadrul grupului bucureștean din care face parte (Gabriel Liiceanu, Petru Creția, Sorin Vieru), erudiția, spiritul universal și elitist al mării generații interbelice – Constantin Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran.

PREZENTAREA TEXTULUI

Andrei Pleșu își intitulează cartea de eseuri *Minima moralia* (1988) pentru că este „alergic la «maximalismul» aristotelic” (vezi *Magna Moralia*, celebrul tratat de morală al lui Aristotel) – după cum mărturisește în capitolul IX al cărții. De asemenea, nu are pretenția de a prezenta lectorului un tratat de etică, ci doar câteva „elemente pentru o etică a intervalului” (cum precizează în subtitlul cărții), care se bazează pe o ordine a căutării ordinii și visează o „reevaluare și recuperare a individului”. Această morală „minimă”, „o etică a tranziției”, este constituită „din mers”, în termenii lui Andrei Pleșu: „Vorbim din mers, însoțiți de oboseala, de incertitudinea, dar și de tenacitatea mersului. Iar dacă se va spune că nimeni nu are dreptul să vorbească despre ceea ce nu posedă încă, vom răspunde că în târziul acestui veac simpla orientare e mai indicată decât oprirea pe loc în așteptarea unui adevăr indubitabil, care să îngăduie un traseu linear, fără riscuri”.

Autorul nu cade în utopie, nuanțează problemele și încearcă să dea explicații concrete, ancorate în realitatea cotidiană sau în lumea cărților.

În debutul cărții se face distincția dintre etică și „competență morală”, singura pe care conștiința individuală nu și-o contestă niciodată. „Competența” se capătă cu adevărat atunci când individul este pe cale de a o pierde, omul iresponsabil fiind irelevant din punct de vedere moral. Etica este o aranjare a lumii în vederea „locuirii” ei (ethos [gr.] = locuință), dar originalitatea trebuie să se înscrie în anumite limite. Omul e comparat cu „sarea» absolutului care dă bun gust refetei cosmice”. Eticul este și un spațiu al surprizei. „Nimic nu e definitiv pierdut și nimic nu e definitiv câștigat.” Din acest motiv caracterul etic al unui individ nu poate fi discutat decât după moartea acestuia. În lumea modernă etica nu mai este asociată cu inteligența, spre deosebire de lumea medievală, în care virtutea era dublată de „virtutea intelectuală”.



Biserica Mănăstirii Humor

Literatura își aduce contribuția la relevarea eticului. În primul excurs, *Falstaff și timpul sublunar*, autorul prezintă personajul shakespearian din *Nevestele vesele din Windsor* ca pe o „parabolă absolută a lumii”. Personaj selenar, Falstaff se trezește într-o lume care se complăce a rămâne „bătrână și profană”. El stă sub legenda fiului risipitor, al cărui singur îndreptar „rămâne etica”. Doar ea „e îndreptarul fiului risipitor, un îndreptar inactual pentru păcatul nerecuperabil, și inutil pentru fiul cuminte, rămas acasă”. Într-o altă pagină a cărții sale evidențiază „monstruozitatea” etică „deghizată în normalitate”: „Crima lui Raskolnikov plutește – ca mai toate crimele dostoevskiene – undeva între morbid și religios și de aceea abia dacă poate fi măsurată cu instrumentul propriu-zis al eticii. Mult mai elocventă din unghi etic mi se pare imoralitatea personajelor lui Gogol, demonismul lor plat, monstruozitatea incoloră a sufletelor lor adormite”.

O altă digresiune interesantă este *Sensul culturii în lumea contemporană* (conferință ținută în decembrie 1982, la Lugoj). Pleșu constată că în situații-limită cultura nu te ajută să găsești soluții, pentru că ea „nu presupune, în mod necesar, rigoare morală; din cultură nu se poate deduce un cod moral”.

Minima moralia poate fi considerată până la un punct o confesiune. „O confesiune despre nevoia de etic, dar și despre eliberarea eticului de povara dezumanizantă a perceptisticii abstracte; o confesiune despre nevoia de asumare a propriei stări etice, a culpei și a eșecului, prin renunțarea la autocomplezență” (Mircea Iorgulescu, în „România literară”, nr. 18, 1988). Este, după cum mărturisește însuși autorul, „o suspinare, o chemare și o rugare pentru sănătatea morală care-i lipsește încă”. Și, am adăuga, o plăcută redescoperire a sinelui.

SENSUL CULTURII ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ (fragment din text)

„Cum poate cineva să fie om de cultură astăzi?

Întrebarea pleacă, desigur, dintr-o insatisfacție latentă, din sentimentul că e foarte greu, că e, uneori, imposibil să fii om de cultură, mai exact, că din valorile culturii nu poți extrage suficiente forțe, suficientă doctrină ca să poți face față onorabil situațiilor curente de viață și cu atât mai puțin unor situații-limită.



China. Hang Chiociou.
Pagoda Pao Shou

Două lucruri am putut constata – ca și dumneavoastră probabil – de-a lungul vremii: mai întâi, se întâmplă ca, în situațiile-limită, cultura să nu te ajute: treci printr-un moment greu și te trezești că tot ce ai citit nu poate să-ți ofere nici o proptea, că lecturile tale devin pură bibliografie, raft plin de cărți fără nici o eficacitate existențială: nu te poți sprijini pe nici un autor. Simți nevoia unei alte instanțe care să te susțină; simți nevoia să-ți extragi din alt domeniu chiar și energia de a continua să faci cultură. Există, prin urmare, o precaritate a culturii în fața situațiilor-limită. Când am venit încoace, mi-am dat întâlnire în Gara de Nord cu prietenii cu care am călătorit împreună. O gară aglomerată e un loc foarte bun pentru a medita la problema culturii. Instinctul vital brut, urgența imediatului sunt mai prezente acolo ca nicăieri. Într-un asemenea loc îți poți da foarte bine seama ce subredă e cultura, ce diafană – în sens prost – poate să apară ea, în contrast cu vitalitatea gregară a unui peron plin, pe care se agită patetic, purtați de nevoi acute, sute de oameni cu ochii la ceas și la bagaje... Sigur, te poți consola spunându-ți că, lipsită de orice șansă în imediat, cultura câștigă bătălii pe*

termen mai lung: că ea are șanse absolute numai în perimetrul Absolutului; până la urmă însă această consolare se dovedește ea însăși descurajantă.

Al doilea lucru pe care – ca și dumneavoastră probabil – l-am constatat în timp e, poate, și mai grav: cultura nu presupune, în mod necesar, rigoare morală; din cultură nu se poate deduce un cod moral. Întâlnim, de aceea, din păcate, nemărați oameni de cultură admirabili prin cunoștințele lor, dar pe care, omeneste vorbind, nu dai doi bani: e plină lumea de lepre cultivate, de autorități «intelectuale» lipsite de orice autoritate morală. Dacă așa stau lucrurile – și așa stau! –, atunci cultura se face vinovată de a-ți da o prea mare libertate: libertatea de a te ocupa de orice, în orice condiții.”

* La Lugoj (A.P.)

TEMĂ DE LUCRU

- Pornind de la excursul lui A. Pleșu, *Sensul culturii în lumea contemporană*, redactați un text în limbaj științific cu același titlu. (L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea, în „România literară”, nr. 18 / 1988; Pleșu, Andrei – *Minima moralia*, Ed. Humanitas, București, 1988.

H.-R. PATAPIEVICI

Cerul văzut prin lentilă**AUTORUL ȘI OPERA SA**

Eseist și analist politic, poet și prozator, H.-R. Patapievici s-a născut la 18 martie 1957 în București. Este absolvent al Facultății de Fizică a Universității din București. Între anii 1973 și 1975 este membru al cenaclului literar al Liceului „Zoia Kosmodemianskaia” (azi „Julia Hasdeu”), condus de prozatorul Marcel Petrișor.

Debutează în revista „Contrapunct” în anul 1992, cu o nuvelă. Debutul editorial are loc în anul 1995 cu volumul de eseuri *Cerul văzut prin lentilă*. Publică eseuri și articole în revistele „Dilema”, „22”, „Ararat”, „Privirea”, „Cuvântul”, „Secolul 20”, „Euphorion”, „Vatra”, „Orizont” și în cotidianul „Curentul”. În 1995 îi apare volumul de eseuri *Zbor în bătaia săgeții*, iar în anul următor *Politice* (eseuri politice). În prezent, H.-R. Patapievici este directorul Institutului Cultural Român. „Cel mai elevat dintre publiciști și cel mai realist dintre filosofi – așa ar putea fi caracterizat autorul. Prin angajarea existențială în actul reflecției, dar și prin distincție, el își asigură o mare autoritate intelectuală”, afirmă Alex. Ștefănescu.

**PREZENTAREA TEXTULUI**

TEMELE CĂRȚII. Volumul *Cerul văzut prin lentilă* (1995) cuprinde eseuri publicate între anii 1992 și 1994 în revistele „Contrapunct”, „România literară”, „Dilema” și „22”. Patapievici abordează teme din cele mai variate domenii: literatură, politologie, economie, etică, religie, istorie. Cea mai mare parte a cărții este ocupată de analiza lucidă a specificului românesc și a „românității”. În eseu *Lapsul și colapsul esenței* notează: „Parcă jupuiți de fătura lor exterioară, românii duc, de câtva timp, o existență cu măruntaiele interiorității la vedere. Totul se vede prin actele lor: limfa pulsând, sângele curgând, tendoanele moi și efemeritățile flegmei purulente. O vivisecție în care tragicul se amestecă indiscernabil cu hilarul, căci pacientul se vede pe sine suferind, urlând și scăpătând vântului, ceea ce, având un vârtos simț al umorului, îl face să se cutremure de răs, răs care însă îi înțește durerea și așa mai departe”. Din eseu *Vulgata bunului român* reținem: „Ceea ce lipsește poporului meu este exact ceea ce e cu neputință unui mental tribal: limbajul și atitudinile unui om liber”. Un spațiu amplu este consacrat de autor comparației între lumea modernă și cea „veche”. Surprinzătoare sunt asemănările găsite între preotul sirian Elagabalus și cântărețul Michael Jackson, între răscoala din 1907 și fosilele lui E. Racoviță. Iată spre exemplificare un fragment din eseu *Metamorfozele lui Iphis*: „Schimbați pompa de gust îndoielnic a veșmintelor de purpură și aur cu pompa de gust îndoielnic a uniformei de paiete și glanț, sau cu ținuta de rocker, agresiv asortată cu lanțuri, piele, boxuri, cuie și ținte; în fine fluierile și tobele care susțineau isteria cultului orgiastic cu chitările electrice și tobele cultului deopotrivă orgiastic al muzicii rock, și veți obține un același spectacol «tipător», violent, senzual și exaltat, oficiat și atunci și acum de un pontifex maximus efeminat și cu nervi în ebulițiune”. Lumea modernă se află într-o

continuuă „rătăcire” din cauza îndepărtării omului de Dumnezeu. Locul în care omul și zeul sunt împreună, iar „*magia se desfășoară ca în lumea ei proprie este mundus imaginis*”. Omul modern uzează „*de o gândire care nu mai știe să fie decât abstractă, adică pisăloagă și seacă (...). Ceea ce am pierdut este spontaneitatea magică a plăcerii imaginilor*”. Omul „*vechi*” nu se plictisea nefăcând nimic, iar omul modern „*lipsit de activitate e condamnat la propriul său neant*”. Pe el „*îl caracterizează teroarea de sine însuși convertită uneori în groaza de celălalt*” (eseul *Otium cum dignitate*). Referitor la această problemă, autorul conchide optimist în Epilog: „*Eu cred că Dumnezeu iubeste civilizația europeană și nu am nici o îndoială că «rătăcirea» lumii moderne nu reprezintă nicidecum anticamera morții, ci este o experiență inițiată extrem de pasionantă (...). Prin urmare, în ce mă privește, eu sunt plin de nădejde privind valoarea timpului pe care îl trăim și, în plus, mă simt părtaș la o aventură (în sens medieval) deopotrivă riscantă și binefăcătoare*”.



Iași. Mitropolia

PERSONALITATEA LUI H.-R. PATAPIEVICI.
Spontaneitatea și densitatea ideilor prind contur prin folosirea frecventă a neologismelor (flatuent, vernacular, putativ, relict, jaculatoriu) și a citatelor în limba latină. „H.-R. Patapievici este un patetic care își supraveghează patetismul. Fervoarea sa nu are nimic sanguin, primitiv, ci se manifestă exclusiv în planul gândirii: ca o demonstrație elegantă și insistentă și uneori ca o furtună de idei” (Alex. Ștefănescu în „România literară”, nr. 16/1995)

Virgil Ierunca afirma cu entuziasm în textul introductiv al volumului *Cerul văzut prin lentilă*: „Original, fără să cultive superstiția originalității, știutor de carte (însăpământător), refuzând însă mitizarea vicioasă a culturii, H.-R. Patapievici ne propune enigma unei personalități greu de situat din cauza harului plural ce o cheazășiște. Eseurile sale sunt niște semne (adeverite) și niște pariuri: pariezi pe gânditor, pe istoricul ideilor, pe artist, sau semnezi (dacă poți) în alb pentru omul de știință, pentru teologul nemărturisit, pentru moralistul neșovăitor”.

NOI ȘI CEAUȘESCU (fragment din text)

„Românul încă se mai percepe pe sine în corpore, ca popor, și nu ca individualitate. Ceașescu a făcut tot ce a vrut din noi și datorită predispoziției noastre de a ne percepe în termeni de trib ales, sub specia substanței românești eterne. Dacă ne-am fi conceput ca individualități capabile de acțiune, cuvinte precum respect de sine și demnitate (care nu intră în formula chimică a misticii tribale) ar fi putut deveni regulative în raport cu comportamentul nostru. Ceașescu nu ar fi putut deveni tiranul morbid care a fost peste un popor de oameni responsabili, adică peste o societate de indivizi. Numai peste triburi poți exercita tipul de înjosire și degradare colectivă pe care a practicat-o Ceașescu împotriva noastră. El nu a fost atât de demonic pe cât am fost noi de iresponsabili (și, pe cale de consecință, de lași). Privind în urmă, sunt cuprins de două sentimente: mânie, pentru cei uciși și irecuperabili, rușine, pentru felul lamentabil în care, târându-ne,

am supraviețuit. Ceea ce lipsește poporului meu este exact ceea ce e cu neputință unui mental tribal: limbajul și atitudinile unui om liber.”

VULGATA BUNULUI ROMÂN (fragment din text)

„Ce este, în definitiv, vulgata bunului român? Formule precum «românul se naște poet», sau «românul e mioritic», sau «românul e ca codrul» o exprimă într-un mod aparent venial. Deși ar trebui să stârnească râsul, aceste formule creează mai degrabă reverii nostalgice. Există în bibliotecile noastre imagine o enormă literatură incompetentă și encomiastică, fără raport cu faptele din teren, dar direct dependentă de frustrările și resentimentele noastre, literatură din care vulgata bunului român își extrage cu sete nevoia de consens tribal. Lucrul cel mai întristător pentru mine este faptul că românii continuă să se identifice, în mare măsură, cu această trăncăneală inconsistentă despre virtuțile naționale. De la elucubrația privind pretinsul legat bizantin la noi («în țărișoara noastră!») până la coridoarele de energie cosmică ce menesc România unui destin de Tibet spiritual al lumii (ceea ce eu nu pot înțelege decât prin ipoteza că se așteaptă o invazie chineză în România), suficiența sufletească a vulgatei trece, deloc surprinzător, prin două șesuri prea puțin băgate în seamă. Într-unul cresc niște calități care mai degrabă ar constitui virtuțile unui bun servitor decât ale unui om liber: sunt, să nu vă mire, «virtuțile» cu ajutorul cărora lorga căuta să facă, prin conferințe publice, la Iași, în refugiu, în anii 1916 – 1918, educația războinică a populației. Potrivit eminentului patriot, românii ar fi fost buni, sfioși, ospitalieri, credincioși, bine crescuți. Judecați dacă acesta este limbajul unui cuceritor! Dincolo, în celălalt șir, avem calitățile oricărui om normal, dar pe care exaltații noștri le prezintă ca pe niște virtuți exclusiv românești. Cred că, admitând că și românii sunt oameni, și anume făpturi dotate cu suflete eterne și individuale, putem să ne limităm liniștiți la virtuțile care fac din orice om normal un om demn pur și simplu. Restul e literatură halucigenă.”

TEME DE LUCRU

- Redactați un eseu având ca moto: „Ceea ce lipsește poporului meu este exact ceea ce e cu neputință unui mental tribal: limbajul și atitudinile unui om liber”.
- Realizați un eseu cu titlul: „S-a demodat patetismul?”, pornind de la cele două fragmente din text. (L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A Concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999; Patapievic, H.-R. – *Cerul văzut prin lentilă*, Ed. Nemira, București, 1995.

Marcus Tullius CICERO

Catilinara I

AUTORUL ȘI OPERA SA

Marcus Tullius Cicero s-a născut la Arpinum, un mic municipiu din Latium, în anul 106 î.Hr. Familia aparținea clasei de mijloc a cavalerilor. Vine la Roma și-și formează o cultură aleasă, pregătindu-se pentru cariera de avocat pe care o începe înaintea împlinirii vârstei de 25 de ani. Spre sfârșitul anului 79 întreprinde o călătorie în Orient; se oprește mai ales la Atena, unde timp de șase luni studiază, mai ales filozofia și arta oratorică. Își începe apoi cariera politică: în anul 75 este cvestor în Sicilia, în anul următor, datorită faptului că fusese cvestor, devine senator. În această perioadă faima sa de mare orator se consolidează prin celebrele discursuri împotriva lui Verres, fost propretor al Siciliei care se îmbogățise de pe urma jafurilor nesocotite la care supusese locuitorii insulei. *Verinele* sunt discursuri judiciare, dar și cu mari implicații politice. După aceste discursuri, Cicero „devine cel mai mare orator al vremii și păstrează acest loc până la finele vieții” (G. Guțu).



Italia. Milano. Domul

Ascensiunea politică a lui Cicero continuă. În anul 69 este edil curul, în 66 pretor, iar în anul 63 devine consul. Sfârșitul anului de consulat al său este marcat mai ales de descoperirea conjurației lui Catilina și de anihilarea ei, despre care vom vorbi mai jos. Descoperirea conjurației și executarea conspiratorilor tulbură și mai mult apele politice ale vremii, care aduc în atenție altă personalitate marcantă – Caius Iulius Caesar. În consecință, Cicero ia drumul exilului, de unde se va întoarce în septembrie 57. Urmărit de Antoniu, care, după uciderea lui Caesar în senat,

dorea să instăpânească dictatura la Roma, și împotriva căruia Cicero rostește paisprezece discursuri fulminante, numite Filipice, urmărit de Antoniu deci, ajuns acum membru marcant al celui de al doilea triumvirat, Cicero părăsește Roma încercând să se salveze. Dar și împrejurările și sila îl doboară; se pregătește de moarte zicând: „Am să mor în patria pe care de-atâtea ori am salvat-o”. Moare asasinat de soldații lui Antoniu, în 7 decembrie 43 î.Hr.

PREZENTAREA TEXTULUI

EXORDIUM EX ABRUPTO. Cicero, „socotit de către contemporani cel mai mare orator” (G. Guțu) al Romei antice, a folosit primul în arta elocinței, se spune, „exordium ex abrupto”, începutul brusc, neașteptat; modalitate insolită și în fond revoluționară în oratorie, atât de mult prețuită în acele timpuri. Reproducem în continuare câteva citate semnificative dintr-un vestit discurs al său, *In Catilinam*, cunoscut și sub numele *Catilinara I*:

„Până când, în sfârșit, Catilina, vei abuza de răbdarea noastră? Cât timp nebunia asta a ta își va mai bate joc de noi? Până unde se va dezlănțui îndrăzneala ta neînfrânată? Nu te-au mișcat oare nici garda de noapte a Palatinului, nici străjile orașului, nici teama poporului, nici adunarea grabnică a tuturor oamenilor de bine, nici acest loc foarte apărat destinat ședinței Senatului, nici chipurile și privirile senatorilor? Nu înțelegi că planurile tale sunt date pe față? Nu vezi tu că, după ce toată lumea a aflat-o, conspirația ta e pironită în lanțuri? Care dintre noi crezi că nu știe ce-ai făcut azi-noapte, ce-ai făcut noaptea trecută, unde ai fost, pe cine ai convocat, ce hotărâri ai luat? (...)



Franța. Paris. Notre-Dame

O, timpuri! O, moravuri! Senatul cunoaște aceste lucruri, consulul le vede; Catilina totuși trăiește. Trăiește? Ba mai mult, vine chiar în senat, ia parte la consfătuirea obștească, notează și indică din ochi, spre a fi ucis, pe fiecare dintre noi. Nouă însă, bărbați curajoși, ni se pare că facem destul pentru republică dacă evităm furia și armele acestui om. De mult ar fi trebuit, Catilina, să fii trimis la moarte din ordinul consulului; asupra ta ar fi trebuit să cadă această nenorocire pe care o pui de mult la cale împotriva noastră a tuturor. (...)

O, zei nemuritori! În ce țară ne aflăm? În ce oraș trăim? Ce fel de republică avem? Aici, senatori, aici, între noi, în cea mai sfântă și cea mai importantă adunare de pe suprafața pământului, sunt unii oameni în stare să se gândească la uciderea noastră a tuturor, la pieirea acestui oraș și chiar a lumii întregi. (...)

Într-adevăr, Catilina, ce te mai poate încânta în acest oraș în care nu există nimeni, în afară de această conjurație de oameni pierduți, care să nu se teamă de tine, nimeni care să nu te urască? Ce stigmat al infamiei în viața familială nu este întipărit cu fierul roșu în viața ta? Ce nelegiuire, în treburile particulare, nu e legată de faima ta? Ce patimă a fost vreodată străină de ochii tăi, ce crimă de mâinile tale, ce ticăloșie de toată ființa ta? Cărui tinerel, pe care l-ai înlănțuit prin farmecele corupției, nu i-ai întins fierul pentru crimă sau nu i-ai luminat calea spre desfrâu? (...)

Dacă părinții tăi s-ar teme de tine și te-ar urî, și n-ai putea să-i împaci în nici un chip, ai pleca, îmi închipui, undeva departe de ochii lor; acum patria, care e mama noastră a tuturor, te urăște și se teme de tine, și crede că de mult timp nu te gândești la nimic altceva decât la uciderea ei. Nu-i vei respecta autoritatea, nu te vei supune hotărârii ei, nu te vei teme de puterea ei? (...)

Ea stă de vorbă cu tine astfel, Catilina, și, deși n-are glas, îți spune oarecum așa: «Nici o nelegiuire n-a existat de câțiva ani decât prin tine; pentru tine singur au rămas nepedepsite uciderea multor cetățeni, persecutarea și jefuirea aliaților. Ai fost în stare nu numai să nu îți seamă de legi și de judecăți, dar chiar să le răstorni

și să le nimicești. Am suportat totuși cum am putut faptele anterioare, cu toate că nu erau de suportat; acum însă nu mai e de suferit ca eu, în toată ființa mea, să fiu cuprinsă de teamă numai din cauza ta; orice zgomot s-ar produce, să mă tem de Catilina; să se pară că nici un plan nu se poate urzi împotriva mea fără să fie străin de pornirile tale criminale. De aceea pleacă și scapă-mă de această frică; dacă este îndreptățită, să nu fiu zdrobită; dacă este închipuită, să încetez odată de-a mă mai teme» (...)

Te vei duce în sfârșit odată acolo unde te târa de mult patima ta neînfrănată și nebună. Și de fapt acest lucru nu-ți aduce durere, ci un fel de plăcere de necrezut. Pentru această nebunie te-a creat natura, te-a călit voința, te-a păstrat soarta. N-ai dorit niciodată nu zic pacea, dar nici măcar războiul, dacă nu era unul nelegiuit. Ți-ai găsit o bandă de ticăloși, alcătuită din oameni pierduți, lipsiți nu numai de orice avere, dar și de orice nădejde. La aceștia cât de încântat vei fi, cum vei mai tresălta de bucurie, de ce plăcere nebună te vei îmbăta, când, în mulțimea atât de mare a tovarășilor tăi, nu vei auzi și nu vei vedea nici un om cumsecade! (...)

Cu aceste auspicii, Catilina, pleacă la războiul nelegiuit și criminal, pentru suprema salvare a republicii, spre nenorocirea și pieirea ta și spre nimicirea celor ce s-au unit cu tine prin tot felul de crime și prin paricid. Iar tu, Iupiter, care ai fost statornicit de Romulus sub aceleași auspicii ca și acest oraș, pe care te numim, pe drept cuvânt, străjuitorul Romei și al imperiului, îl vei îndepărta pe acest om și pe complicii lui de templele tale și ale celorlalți zei, de casele și de zidurile orașului, de viața și de bunurile tuturor cetățenilor, și-i vei pedepsi cu chinuri veșnice, în viață și după moarte, pe dușmanii oamenilor buni, pe inamicii patriei, pe tâlharii Italiei, uniți între ei printr-un pact criminal și printr-o alianță nelegiuită.“



Grecia. Meteora. Mănăstirea Varlamu

DISCURSUL ORATORIC. Este o „expunere făcută în fața unui auditoriu, pe o temă politică, morală, literară etc.“ (Dicționar de termeni literari). Despre discursul practicat în antichitatea latină, aceeași sursă de informație arată: „Vechile canoane impuneau discursului o structură hexatomică, cele șase părți ale sale fiind: *exordiu* (o scurtă introducere), *propoziția* (adică diviziunea părților subiectului tratat), *narațiunea*, *probarea* (confirmarea, argumentarea celor susținute), *respingerea sau negarea* (menită a preîntâmpina posibilele obiecții) și *perorația* (reargumentarea

adevărurilor enunțate inițial și mai ales convingerea și captarea bunăvoinței auditorului sau a cititorului)“.

Cele trei scopuri fundamentale ale unui discurs sunt *docere*, *delectare*, *premove* – să învețe, să delecteze (să bucure), să miște (să emoționeze). În *De oratore*, Cicero consideră arta elocinței ca artă supremă: „Nimic nu mi se pare mai încântător decât să captivezi prin puterea cuvântului atenția unei adunări, să încânți mintea ascultătorilor și să

le determini voințele într-un sens sau altul. Aceasta este prin excelență arta care a înflorit totdeauna la orice popor liber, mai ales în statele așezate și pașnice, și a predominat totdeauna. Căci ce poate fi mai minunat decât ca, dintr-o mulțime nesfârșită de oameni, să se ridice unul care să poată face singur... ceea ce natura le-a dat tuturor puțința să facă?"

SEMNIFICAȚIA DISCURSULUI. Catilina I iese pentru prima dată din canoanele tradiției. Începutul, cum s-a subliniat, e brusc – „ex abrupto”, și într-un fel este cerut de evenimentele istorice care îl provoacă. Lucius Sergius Catilina, fost locotenent al lui Sylla, celebru prin faptele sale crude și nesăbuite, dorea neabătut să ajungă la magistratura supremă, consulatul, dar orice cale legală fiindu-i neprielnică, o alege pe cea nelegală: un complot vizând răsturnarea republicii. Cicero află prin diferiți intermediari de conjurația acestuia, de mișcările lui și ale oamenilor săi, fără a avea însă probe pe care să le poată face publice și care să-i permită declararea lui Catilina ca dușman al republicii. În consecință, Cicero, în calitate de consul, ia măsuri militare de excepție, apărând Senatul și convocându-i pe senatori în templul lui Jupiter Stator. La această adunare consulul rostește celebrul discurs, cunoscut mai apoi sub numele de *Catilina I*. Scopul lui Cicero, având în vedere că acesta nu poseda dovezile trădării republicii de către Catilina, era „să-i alarmeze pe senatori, arătându-le proporțiile complotului și urmările lui, și să-l intimideze pe șeful conspirației, făcându-l să-și caute salvarea prin fuga din Roma, iar în felul acesta să treacă la acțiune fâțișă” (G. Guțu). De aceea discursul, un adevărat model de artă oratorică, reliefează câteva coordonate precise, evidente și în citatele selectate. În primul rând oratorul urmărește stabilizarea ideii de insecuritate în sufletul și mintea uzurpatorului, silit astfel să acționeze. Începutul brusc, continua pendulare între interogații și afirmații retorice, dezvăluirea – cât este necesar – a punctelor nevralgice ale acțiunii lui Catilina, finalul sunt grăitoare. În al doilea rând, Cicero urmărește ca prin discursul său să-i convingă pe aceia încă nehotărâți din rândul senatorilor că acțiunea împotriva lui Catilina este necesară. Oratorul îmbină permanent elemente ale retoricii – elocuțiune, memorie, acțiune – pentru izolarea deplină a uzurpatorului. Să observăm de asemenea că marile argumente ale discursului beneficiază de un suport etic foarte solid: salvarea patriei, a republicii, în numele căreia vorbește oratorul.



Iași. Catedrala Trei Ierarhi

PERSONALITATEA LUI CICERO. Cicero a fost considerat „cel mai cultivat dintre romani, căci aproape nu este domeniu al culturii din vremea lui de care să nu fi fost preocupat: bogăția acestei culturi hrănește elocvența lui și o ridică mult deasupra nivelului obișnuit; ea îi dă libertate de mișcare și noblețe; generoasa desfășurare a unui spirit atât de variat și de substanțial hrănit este un spectacol care încântă și înalță” (G. Guțu). Bogăția culturii lui este impresionantă. A studiat în tinerețe filozofia greacă și arta elocinței,

cunoaște bine istoria (absolut necesară unui orator), e un pasionat al lecturii, un mare iubitor de cărți, rafinat degustător și admirator al sculpturii și picturii grecești. În privința *artei oratorice* (a scris mai multe opere în acest domeniu), Cicero consideră – lucru statornicit în cultura epocii – că discursul este forma supremă de manifestare a personalității umane. Despre orator (în lucrarea *De oratore*) el afirmă: „Unui orator trebuie să-i pretindem ascuțimea de minte a logicianului, cugetarea filosofului, exprimarea aproape ca a poetului, memoria jurisconsultului, vocea tragedianului și, aș zice, gesturile unui actor celebru. De aceea nu se poate găsi nimic mai rar pe lume ca un orator desăvârșit“.

TEME DE LUCRU

- Dezbateți, prin prisma citatelor din *Catilinara I*, cuvintele cu valoare testamentară ale marelui orator.
- Cum apreciați afirmațiile lui Cicero în contextul epocii sale? Considerați că aceste afirmații își dovedesc valabilitatea și azi?
- Credeți că această structură a discursului clasic mai este posibilă și potrivită în vremea noastră? Argumentați-vă părerea.
- În ce măsură discursul lui Cicero este fundamentat pe / cerut de un model de comportament civic? Argumentați-vă opiniile folosindu-vă de citatele incluse în prezentare.
- Determinați, pe baza aceluiași citate, elemente care evidențiază arta oratorică a lui Cicero. (Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Cicero, Marcus Tullius – *Opere alese*, vol. I-III, ediție îngrijită de G. Guțu, Ed. Univers, București, 1973; Guțu, G. – *Viața și opera lui Cicero*, studiu introductiv la *Cicero – Opere alese*, vol. I-III, Ed. Univers, București, 1973.

William SHAKESPEARE

Antoniu și Cleopatra

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ȘI TEMELE PIESEI. Piesa a fost scrisă între anii 1606 și 1607 și a cunoscut prima reprezentare scenică în 1759. Sursa principală de inspirație, folosită uneori „până la calchiere“, a fost *Viața lui Marc Antoniu* din *Viețile paralele* de Plutarh. Comentatorii au subliniat caracterul de excepție al acestei tragedii în contextul întregii opere shakespeariene.

Dominantele piesei sunt măreția și grandoarea. Imaginația ne este mereu incitată spre a recepta colosala figură a lui Antoniu, „întreita coloană a lumii“, încât s-ar părea că întregul glob pământesc nu este pentru el decât o jucărie, iar el, la rândul-i, o jucărie în mâna destinului.

Două ar fi temele principale în *Antoniu și Cleopatra*: a) rolul nefast al dragostei sau pasiunii neînfrânate în viața particulară și politică a unei personalități istorice, și b) natura enigmatică a dragostei.

* Vezi capitolul dedicat vieții și operei autorului la p. 221 a acestei lucrări.

Acțiunea dramatică se concentrează în jurul legăturii pasionale dintre Antoniu și regina Egiptului, Cleopatra, și se desfășoară „în diferite părți ale imperiului roman“.

O DRAGOSTE DEVORATOARE. Triumvirul Marc Antoniu obține împuternicirea Senatului de a governa Orientul Mijlociu. În Egipt, Antoniu cade în mrejele Cleopatrei, care ar fi folosit diverse elixiruri ale dragostei pentru a-l face să uite de soția sa, Fulvia, rămasă la Roma. Îndrăgostit până la pierderea sinelui, Antoniu uită și de îndatoririle sale de general roman, ignorând veștile îngrijorătoare ce-i vin de la Roma: „*Să piară-n Tibru Roma, să se surpe / A-mpărăției bolți! Aici mi-e lumea / Regatele sunt lut; pământul scârnav / Hrănește om și fiară; nobil este / Când doi îndrăgostiți – și eu sunt unul – / Se leagă sub pedeapsă că-au s-arate / Întregii lumi că nu-și găsesc pereche*“. Antoniu realizează, cu luciditate, că este prins în lanțurile iubirii: „*Ori frâng aceste lanțuri egiptene / Ori îmi pierd sinea-n dragoste nebună*“.

Aflând că Fulvia a murit, ar vrea să se întoarcă la Roma, dar nu se poate desprinde de Cleopatra: „*Și stat și dus e despărțirea noastră / Căci tu rămâi și totuși pleci cu mine, / Iar eu, plecând, rămân cu tine, aici*“.

DEZONOAREA LUI ANTONIU.

Antoniu va veni totuși la Roma, unde se întâlnește cu ceilalți doi triumviri: Cezar și Lepidus, dar și cu Mecena și Agrippa.

Mecena încearcă să atenueze conflictul dintre Antoniu și Cezar, propunând căsătoria lui Antoniu, rămas văduv, cu Octavia, sora vitregă a lui Cezar.

Cei prezenți evocă întâlnirea celor doi protagoniști pe râul Cydnus, când Cleopatra, dușmană a romanilor, a apărut într-o corabie somptuoasă, luându-i mințile lui Antoniu, care a acceptat să-i fie oaspete la cină, pe corabie.

Tot timpul cât Antoniu se va afla la Roma, regina Cleopatra se agită precum un tigru în cușcă. Aflând că Antoniu s-a însurat cu Octavia, Cleopatra face adevărate crize de gelozie. Îl bate cumplit pe solul care i-a adus vestea. Enobarbus, prieten al lui Antoniu, este convins că acesta se va întoarce la „*blidul lui din Egipt*“.

Suspinele Octaviei vor stârni mânia lui Cezar, încât între ei ia naștere dezbinarea. Cezar și Lepidus vor porni război împotriva lui Pompei. Lepidus este arestat. Cezar discută cu Mecena modul în care Antoniu și Cleopatra și-au împărțit teritoriile. Mecena este îngrijorat că Antoniu i-a întors spatele lui Cezar, cedându-i oastea „*acestei târfe care-o-ndreaptă / Împotriva noastră*“. În bătălia navală de la Actium, corabia Cleopatrei părăsește teatrul operațiunilor, în toiul luptei. Antoniu își abandonează armata, urmând-o pe Cleopatra. Astfel va pierde bătălia cu Cezar. Lui Antoniu îi rămân deznădejdea și dezonoarea: „*Renumele mi l-am pătat / Prin rătăcirii nevrednice... / Vezi șarpe-al Nilului*“.



Anglia. Catedrala din Salisbury

unde m-ai dus?" Îi cere lui Cezar să-l lase să trăiască la Atena, ca simplu cetățean, în situația în care îl va scoate din Egipt.

ÎNSCENAREA CLEOPATREI. Cleopatra este dispusă să se supună lui Cezar, cu condiția ca feciorii ei să poarte coroana Ptolemeilor. Încercând să-i smulgă pe Cleopatra, învingătorul Cezar îl va trimite la ea pe abilul Thidias, care îi laudă înțelepciunea, măgulind-o în orgoliul ei de regină: „Slăvită doamnă, Cezar, ar dori / Să nu vezi pe cuceritor într-însul, / Să-l vezi pe Cezar... El știe că de-Antoniou te-ai legat / Din teamă, nu din dragoste... / i-ar surăde / Norocu-i să ți-l faci toiag de sprijin. / Dar și mai mult l-ar încânta să-i spun / Că pe Antoniu l-ai uitat și-n Cezar, / Stăpânul lumii, ai găsit / Adevăratul scut.” Răspunsul Cleopatrei este pe măsură: „Să-i spui marelui Cezar că-i sărut / Cuceritoarea mână, că sunt gata / Să-ngenunchez în fața lui, apoi / Să-i pun coroana la picioare; spune-i / Că-n răsuflarea sa eu simt destinul / Ce mă așteaptă”. Replica



Egipt. Alexandria. Moscheea Mursi Abul Abbas

lui Thidias este a unui maestru al prefăcătoriei: „Câtă-nțelepciune!”

Antoniou promite Cleopatrei că nu se va lăsa definitiv înfrânt și că va lupta să-și spele rușinea înfrângerii, deși se simte trădat de toți, chiar și de regină: „Totul e pierdut / Scârboasa egipteană m-a trădat / Flotila a trecut de partea lor / Tu, târfa întreită, / M-ai dat pe mâna-acestui tinere!” (Cezar, n.n.). Și mai departe: „Am fost trădat / Strâmb suflet egiptean / Temută farmazoană... neaoșă țigancă”.

Înspăimântată de presimțiri rele, și la sugestia slujitoarelor, Cleopatra intră în criptă, cerându-i eunucului Mardian să-i comunice iubitului că și-a luat viața, iar ultimul ei cuvânt înainte de moarte a fost „Antoniu”.

DEZNODĂMÂNTUL. Disperat, Antoniu cere lui Eros să-l ucidă. Acesta nu are puterea s-o facă, preferând să-și ia sieși viața. Văzând actul de curaj și demnitate al supusului, Antoniu se aruncă în vârful spadei, rănindu-se. Cere îndurare de la paznici să isprăvească ei „ce-a început”. Dus pe brațe în cripta Cleopatrei, îi mărturisește în plină agonie: „Regină a Egiptului, eu mor / Rog, însă, moartea să m-aștepte-o clipă / Ca după mii de sărutări să-ți dau / Pe cea din urmă”. Apoi moare.

Vestea morții lui Antoniu îl tulbură profund pe Cezar: „Moartea lui / Nu este doar destinul unui om / O jumătate-a lumii e cuprinsă / În numele său falnic”.

Cleopatrei îi promite că n-o va înjosi, ci o va trata ca pe o regină. Aceasta îi va cere lui Cezar un regat, iar fiului ei să-i dea Egiptul cucerit. Dar Cleopatra este preocupată și de imaginea ei și a lui Antoniu, în istorie. Se teme că marea lor dragoste va fi receptată de posteritate ca un desfrâu banal: „Actori isteți ne vor maimuțări; / Într-un decor ca-al marilor oște / Din Alexandria o să-l vedem / Pe-Antoniou beat în timp ce-un băiețandru / Cu glas subțire mă va-nfățișa / În chip de târfa”.

Cere apoi slujitoarelor s-o înveșmânte ca împărăteasă: „Gătiți-mă ca-mpărăteasă; - aduceți / Veșmântul cel mai scump. Plec iar spre Cydnus / Să-l întâlnesc pe-Antoniou”. Este limpede gândul sinuciderii: „N-am să-mi schimb gândul; nu mai sunt femeie / Ci marmură din creștet până-n tălpi. / De-acum-nainte luna schimbătoare / Nu mai e astrul meu”.

Își va pune la piept aspida (vipera) ascunsă în coșul cu smochine lăsat de un țaran. Moare, împreună cu slujitoarele sale. Cezar va ordona ca regina Cleopatra să fie îngropată cu toate onorurile, alături de Antoniu.

DRAGOSTE ȘI DATORIE. Conflictul dintre dragoste și datorie rămâne axul central al piesei, chiar dacă acesta nu se ridică la înălțimea conflictelor interioare, tragice, ale lui Hamlet sau Lear.

Antoniu este, fără îndoială, un personaj tragic. Esența tragediei eroului este cuprinsă în cuvintele rostite de Enobarbus: „*Dorința i s-a nstăpânit / Pe judecată*”.

El trăiește un puternic conflict interior. Trebuie să opteze mereu între dragostea pentru Cleopatra și loialitatea față de demnitatea politică și morală a Romei.

Cleopatra este „perfecta curtezană”, un ideal al „atracției senzuale”. De-a lungul piesei o preocupă mai puțin țara a cărei regină este. Este mai mult femeie decât regină. Sau, după o altă opinie, „nu e numai regină, numai târfă, numai vrăjitoare; reunește în ființa ei toate aceste naturi contrastante”. Posedă un talent actoricesc dotat cu toate trucerile histrionice. Joacă teatru în cele mai dramatice situații, chiar și în ultimele ceasuri ale vieții. Îl păcălește și pe Cezar. În cele din urmă a trebuit să-și dea seama că nu este decât femeie: „*supusă / Durerii ticăloase, precum fata / Ce mulge-n grajd și mătură prin curte*”. Prin umilință își va descoperi umanitatea, asemenea regelui Lear.

Cea de-a doua temă dominantă, „natura enigmatică a dragostei”, conduce la ideea că în dragoste există ceva irațional, magic, inexplicabil, ceea ce ne amintește de Diotima din *Banchetul* lui Platon.

Shakespeare pare a insista în mod deliberat asupra relației platonice între dragoste și idealitate. Este sugestivă în acest sens o replică a lui Antoniu: „*Ori frâng aceste lanțuri egiptene, / Ori îmi pierd sinea-n dragoste nebună*” (s.n.).

Antoniu și Cleopatra nu este numai „marea tragedie a iubirii”, ci și una dintre cele mai profunde opere literare în care sunt înfățișate „natura și paradoxurile dragostei”.

TEME DE LUCRU

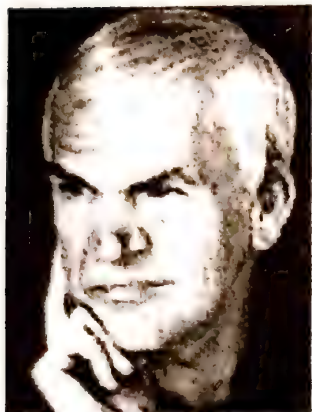
- Găsiți și alte replici, în afara celor citate, care pun în lumină conflictul amintit.
- Găsiți replicile în care Antoniu accentuează mai mult lașitatea sa, și mai puțin motivul real al rușinii, adică orbirea erotică.
- Răspundeți argumentat la întrebarea: războiul civil și politica romană au fost pretext sau cauză a suferințelor lui Antoniu și ale Cleopatrei?
- Identificați replici care comunică atitudini de inconsecvență în comportamentul personajului. (I. M.)

BIBLIOGRAFIE: Drimba, Ovidiu – *Istoria literaturii universale*, vol. I, Ed. Saeculum I.O., București, 1996; Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., București, 1969; Shakespeare, W., *Antoniu și Cleopatra*, trad. Leon Levițki, E.S.P.L.A., București, Biblioteca Școlarului, 1956; Shakespeare, W., *Opere complete*, vol. 7, Ed. Univers, București, 1988.

Milan KUNDERA

Gluma

AUTORUL ȘI OPERA SA



Milan Kundera s-a născut în 1929, la Brno (Cehia). Tatăl său era un mare pianist și, sub influența sa, muzica și reflecția muzicologică vor fi întotdeauna elemente importante în romanele kunderiene. După instaurarea regimului comunist, în 1948, Kundera aderă, împreună cu alți tineri ai generației sale, la partidul comunist. Va fi însă exclus din partid în 1949, traseul vieții și al carierei sale fiind o vreme deviat pe o „linie moartă”. Va practica în acești ani tot felul de meserii marginale și va aștepta până în 1957 publicarea primelor poeme (pe care romancierul de mai târziu nu le va mai recunoaște ca făcând parte din „opera” sa). Între anii 1959 și 1969 este profesor la Institutul de Cinematografie din Praga, unde îl va avea ca student, la un moment dat, pe un alt ceh celebru, viitorul regizor Miloš Forman.

În perioada de liberalizare și deschidere socială și intelectuală premergătoare „Primăverii de la Praga” îi apar romanul *Gluma* și volumul de povestiri *Ridicule iubiri*. După radicalizarea regimului comunist, survenită în urma invaziei armatei sovietice, în august 1968, Kundera va deveni un autor interzis.

Se exilează în Franța în 1975, iar după apariția *Cărții răsului și a uitării* i se va retrage cetățenia cehoslovacă. În 1981 devine cetățean francez. Va fi profesor la Rennes și mai apoi la Paris („École des Hautes Études”), unde susține cursuri de teoria și istoria romanului european. Kundera a continuat să-și scrie romanele în limba cehă, însă primele ediții ale acestor cărți vor fi traduceri în franceză (și în alte limbi occidentale), pe care autorul le va revizui cu grijă, conștient de faptul că publicul la care are acum acces este cel occidental.

Celelalte romane scrise în limba cehă sunt: *Viața e în altă parte* (1973), *Valsul de adio* (1979), *Insuportabila ușurătate a ființei* (1984), *Nemurirea* (1990). Cărți scrise în limba franceză: *Jacques și stăpânul său*, *Omagiu lui Denis Diderot* (teatru), *Arta romanului* (eseu, 1986), *Testamentele trădate* (eseu, 1993), *Încetineala* (roman, 1995).

PREZENTAREA TEXTULUI

ÎNTOARCEREA ÎN ORAȘUL NATAL. Romanul *Gluma* este primul din seria cunoscutelor și apreciatelor creații ale scriitorului. Structurată în șapte părți, aproape independente una față de cealaltă, acțiunea cărții urmărește „evoluția” în special a unui singur personaj, Ludvik Jahn, de care însă, în mod fascinant, își leagă destinele și celelalte personaje ale cărții.

Debutul romanului îl surprinde pe Ludvik Jahn, întors în orașul natal după o absență de cincisprezece ani. Revederea locurilor în care copilărise și își trăise adolescența nu provoacă nici cel mai mic sentiment de duioșie în sufletul personajului, ba dimpotrivă, orașul îi apare respingător. În spitalul orașului, Ludvik se întâlnește cu un fost prieten, Kostka, pe care-l roagă să-i împrumute garsoniera pentru o după-amiază. Între cei doi are loc un dialog foarte important pentru înțelegerea mesajului operei.

Dacă Kostka este „un lucrător pașnic pe eternul șantier al Domnului”, Ludvik nu crede în „zidarii Domnului” și mai ales nu crede că zidurile construite într-o perioadă totalitară sunt adevărate, ci decoruri: „Mie mi se pare însă că în loc de ziduri văd pretutindeni numai decoruri”.

După ce rezolvă problema garsonierei, Ludvik intră într-o frizerie, unde are surpriza de a fi bărbierit de fosta lui iubită, Lucia, ajunsă acum o femeie înăsprită de trecerea timpului și de necazuri.

CONSECINȚELE UNEI GLUME NEVINOVATE. De Lucia se leagă unul dintre cele mai importante momente ale vieții lui Ludvik. Student fiind, și membru al partidului comunist, Ludvik ducea o viață lipsită de griji, fiind „unul din acei cu mai multe fețe”. Vesel, încrezător în șansele partidului comunist, Ludvik face curte uneia dintre colege, Marketa. Extrem de credulă, serioasă, Marketa era una dintre cele mai frumoase studente. Pentru a o cuceri mai ușor, Ludvik adoptă atitudini interesante, mature. Fata este trimisă la un curs de învățământ de partid de unde îi expediază lui Ludvik scrisori pline de entuziasm față de ideologia comunistă. Iritat că Marketa dă mai multă importanță convingerilor comuniste decât lui, Ludvik face o glumă și-i trimite o ilustrată (cu scopul de a o șoca pe fată) în care îi scrie: „Optimismul e opiumul omenirii! Spiritul sănătos pute a prostie. Trăiască Troțki! Ludvik”. Această joacă îl va costa scump pe erou. Scrisoarea interceptată de Securitate nu este interpretată deloc în spirit ludic. Acuzat de Securitate că are legături cu dușmanii poporului, Ludvik nici măcar nu se apără, așa că în ședința plenară toți cei pe care-i considerase prieteni votează împotriva lui, excluzându-l din partid și din facultate.

Trimis în armată, Ludvik va trăi o experiență inițiativă ce-l va schimba total. Armata va însemna punerea semnului egal între toți indivizii, transformați în mașini de lucru în mină, terorizați de stigmatul excluderii din rândurile celor obișnuiți (membri de partid): „(...) am fost deposezați de propria voință, fiecare dintre noi devenind la iușeală ceva ce pe dinafară se aseamănă cu un obiect (un obiect de care se dispune, e trimis, chemat și comandat), iar pe dinăuntru cu un om (suferind, cătrănit, ros de îndoieli)”.

Salvarea din acest univers închis, obtuz, vine într-o zi de la o fată firavă: Lucia. Din clipa când încep să vorbească și până când cei doi se despart, Lucia devine pentru Ludvik simbolul liniștii, purității și supraviețuirii: „Din seara aceea totul în mine s-a schimbat; mă simțeam din nou omul ocupat în forul său interior; nu mai eram acea jalnică pustietate în care se fugăreau involburându-se (ca gunoaiele într-o încăpere devastată) lamentările, reproșurile și acuzațiile; pe neașteptate, odaia forului meu lăuntric a fost dereticată și cineva începea să locuiască în ea”.

Povestea de dragoste cu Lucia este cu atât mai impresionantă cu cât, chiar și în finalul romanului, ea își va dovedi importanța în viața lui Ludvik. Descoperindu-i feminitatea, acesta încearcă să o posede pe Lucia, fără să facă prea multe eforturi pentru a-i înțelege refuzurile îndârjite. Într-un acces de furie, Ludvik o alungă. Convinsă că nu este iubită, ci doar dorită animalic, Lucia va pleca pentru totdeauna din viața lui Ludvik.



Cehia. Praga. Catedrala Sf. Vit



Braşov. Biserica Neagră

După mai mulți ani, Ludvik se va întoarce în Praga, va reuși să-și termine studiile, se va angaja într-un institut de cercetare și întoarcerea în orașelul natal (de la începutul cărții) va fi motivată de o răzbunare. Ludvik o cunoaște pe Helena, redactor la radio, care se dovedește a fi soția lui Pavel Zemanek, un așa-zis prieten, care a pledat cu entuziasm (când Ludvik se aștepta să fie ajutat) pentru excluderea sa din facultate și din partid.

Răzbunarea era simplă: Ludvik spera să-l lovească pe Pavel seducându-i soția. După ce se întâlnește cu Helena și face dragoste cu ea într-un mod trivial, Ludvik află că, de fapt, între Helena și soțul ei nu mai exista nimic. Dezgustat de Helena, care percepe experiența erotică cu Ludvik ca fiind începutul unei noi iubiri, personajul constată că totul este derizoriu, cu atât mai mult cu cât în orașelul natal, cu ocazia unei sărbători populare, „*cavalcada regilor*“, apare și Pavel, soțul Helenei, însoțit de tânăra și frumoasa sa amantă.

VIETI EȘUATE. Finalul romanului adună toate personajele la un loc: Kostka, cel care văzuse în comunism o reiterare modernă a Evangheliei, o cunoaște pe Lucia după ce aceasta fugise pentru a nu-l mai vedea pe Ludvik. Încercând să o facă să-și recapete încrederea în sine, Kostka sfârșește prin a o seduce pe fată, dar, căsătorit fiind, nu are curajul să o ia de soție, condamnând-o la rolul de amantă. În ochii lui Kostka, soldatul care-i ceruse imperios Luciei dăruirea trupească trecea drept o „*bestie umană*“.

Helena încearcă să se sinucidă pentru că Ludvik i-a declarat sincer că nu o iubește absolut deloc. Cade în ridicol, deoarece nici acest lucru nu-i reușește, în loc de otravă luând laxative.

Jaroslav, prietenul din tinerețe al lui Ludvik, rămas în orașelul natal, trăiește și el o mare dezamăgire. Convins că folclorul reprezintă o sursă de puritate (în fața ideologiei vremii), este conducătorul unui ansamblu de muzică populară. Ultima „*cavalcadă a regilor*“ îi demonstrează că și această lume, a tradițiilor arhaice, a fost infestată de propaganda comunistă.

Ludvik se hotărăște să cânte în formația de muzică populară alături de prietenul său cel drag. O adunătură de tineri beți și agresivi, care nu apreciază deloc folclorul, constituie publicul pentru care cântă Ludvik și Jaroslav. De supărare, Jaroslav face infarct chiar pe scenă, fiind gata să moară în brațele prietenului său.

EFECTELE ÎNDOCTRINĂRII COMUNISTE. Romanul nu prezintă doar o perioadă tulbură (1948 – 1949) din istoria unei țări supuse unui regim politic (cel comunist) care a fost cunoscut și de România timp de aproape o jumătate de secol. După cum afirmă și autorul, cele patru personaje își construiesc (în mod bovaric) iluziile care să le ajute să supraviețuiască: „cei patru protagoniști sunt creați astfel: patru universuri comuniste personale, grefate pe patru trecuturi europene: Ludvik – comunismul alimentat de spiritul corosiv voltairian; Jaroslav – comunismul ca dorință de reeditare a trecutului patriarhal conservat în folclor; Kostka – utopia comunistă grefată pe Evanghelie; Helena –

comunismul ca sursă a entuziasmului unui *homo sentimentalis*“ (Milan Kundera – *Ziua când Panurge nu ne va mai face să râdem*).

Dureros este nu atât faptul că cei patru nu pot supraviețui spiritual în lumea lor iluzorie, ci că această lume de lozinci a fost construită din tinerețe, ceea ce îi lasă pe aceștia să-și irosească existența o lungă perioadă de timp, momentul lucidității venind mai târziu pentru toți (după treizeci de ani).

De altfel, în mai multe rânduri de-a lungul romanului, prozatorul atrage atenția asupra pericolului pe care-l reprezintă manipularea tinerilor într-un regim totalitar: „*Tinerețea e cumplită: e o scenă vastă pe care umblă, în coturni înalți și în costume din cele mai diferite, niște copii (chipurile inocenței!) rostind cuvinte învățate, pe care le înțeleg pe jumătate, dar cărora li se dăruiesc cu un devotament de-a dreptul fanatic. Cumplită e și istoria, care devine atât de frecvent un teren de joacă pentru necopți; teren de joacă pentru adolescentul Nero, teren de joacă pentru Napoleon, teren de joacă pentru mulțimile de copii fanatizați ale căror pasiuni copiate și roluri primitive se transformă brusc într-o realitate de o catastrofală realitate*“.



Japonia. Daihutsu.
Marele Buddha
din Kamakura

Destinul tragic al personajelor rezultă din ușurința cu care cad în mirajul lumii „perfecte“ a comunismului, dar și din imensa „glumă“ în care istoria angrenează un întreg popor.

STAREA DE OBIECT (fragment din roman)

„În acest ritm precipitat am fost deposezați de propria voință, fiecare dintre noi devenind la iușeală ceva ce pe dinafară se aseamănă cu un obiect (un obiect de care se dispune, e trimis, chemat și comandat), iar pe dinăuntru cu un om (suferind, cătrănit, roș de îndoieli); chiar în aceeași zi ni s-a ordonat încolonarea, ca să fim expediați la cină și, de aici, în pat; a doua zi, dis-de-diminează, deșteptarea și plecarea la mină; la mină am fost repartizați pe grupe, în câteva echipe de muncă, și înzestrați cu niște unelte (perforatoare, lopeți, lămpi de miner) pe care aproape nici unul din noi nu știa să le mânuiască; pe urmă, colivia ne-a transportat pe toți în subteran.

Când, cu trupurile chinuite de durere, am ieșit la suprafață, afară ne așteptau subofițerii, care ne-au încolonat și ne-au condus înapoi la cazarmă; am luat masa de prânz, iar după-amiază am început instrucția; după instrucție a urmat curățenia în sălile de dormit, apoi educația politică și cântul obligatoriu; în locul vieții intime, o sală cu douăzeci de paturi. Și așa se scurgeau zilele, una câte una.

Starea de obiect – această năpastă care ne lovise – mi s-a părut, în primele zile, cu totul opacă; impersonale, impuse, activitățile pe care le executam substituiau toate manifestările noastre umane; firește, capacitatea aceasta nu era decât relativă, determinată nu numai de împrejurări reale, ci și de lipsa de obișnuință a vederii (ca atunci când se trece de la lumină într-o cameră întunecoasă); cu timpul, ea avea să se risipească și până și în această «semiobscuritate a stării de obiect» oamenii au început să se vadă omenește. Trebuie să mărturisesc că eu am fost printre cei din urmă care au știut să-și adapteze vederea la «luminozitatea» schimbată. Și aceasta, datorită faptului că întreaga mea ființă se împotriva cu

îndărătnicie noului ei destin. Soldații cu petlițe negre, în mijlocul cărora m-am trezit fără voia mea, nu făceau decât instrucție fără arme și munceau în mină. Pentru munca lor erau plătiți (în privința aceasta o duceam mai bine decât alți soldați), dar asta, pentru mine, era o slabă mângâiere, când mă gândeam că toți aceștia, fără excepție, erau oameni cărora tânăra republică socialistă refuza să le încredințeze arma, deoarece îi considera dușmanii ei. De aici decurgea, firește, și tratamentul mai aspru, și primejdia prelungirii stagiului activ peste cei doi ani obligatorii; dar ceea ce mă teroriza pe mine cel mai mult era simplul fapt de a fi ajuns printre acei pe care eu însumi îi socoteam dușmanii mei neîmpăcați, și aceasta ca urmare a încadrării mele (definitive, fără drept de apel și cu etichetă pe viață) în rândurile lor, de către propriii mei tovarăși. Iată de ce am trăit prima parte a existenței mele printre negri, într-o înverșunată singurătate: nu voiam să mă înhăitez cu dușmanii mei, nu voiam să mă aclimatizez în mijlocul lor. Cu ieșirile în oraș, situația era pe-a-



Rusia. St. Petersburg.
Biserica Sf. Isaak

tunci foarte grea (soldatul n-avea acest drept, ci îl căpăta doar ca o recompensă, ceea ce, în mod practic, însemna că putea să iasă din cazarmă cel mult o dată la două săptămâni – sâmbăta; dar, în asemenea zile, când soldații se înfundau cu droaia prin cârciumi sau se țineau după fete, eu preferam să rămân singur; tolănit în patul meu din baracă, încercam să citesc ceva sau chiar să studiez (de altfel, unui matematician, ca să lucreze, îi ajung un creion și o bucată de hârtie) și mă consumam cu inadapabilitatea mea; eram încredințat că singura sarcină pe care o aveam de îndeplinit era să continuu lupta pentru onoarea mea politică, pentru dreptul meu de «a nu fi dușman», pentru dreptul meu de a ieși de aici.

M-am dus de câteva ori la responsabilul politic al unității și am încercat să-l conving că am ajuns printre negri dintr-o eroare; că am fost exclus din partid din cauza intelectualismului și cinismului meu, și nicidecum ca dușman al socialismului: și de fiecare dată (nici nu mai știu de câte ori!) i-am explicat cum a fost cu ridicola istorie a cărții poștale ilustrate, istorie care însă acum nu mai ieșea deloc ridicolă, ci, dimpotrivă, legată de petlițele mele negre, ea devenea din ce în ce mai suspectă și părea să dea naștere ideii că aș ascunde ceva. Trebuie însă să spun deschis că responsabilul politic m-a ascultat întotdeauna cu răbdare și a manifestat o înțelegere, aproape neașteptată, față de dorința mea de a mă dezvinovăți; și, într-adevăr, o dată, undeva sus (ce misterioasă și invizibilă determinare a locului), s-a interesat de situația mea, după care m-a chemat la el și mi-a spus cu sinceră amărăciune: «De ce m-ai înșelat? Am aflat că ești troțkist».

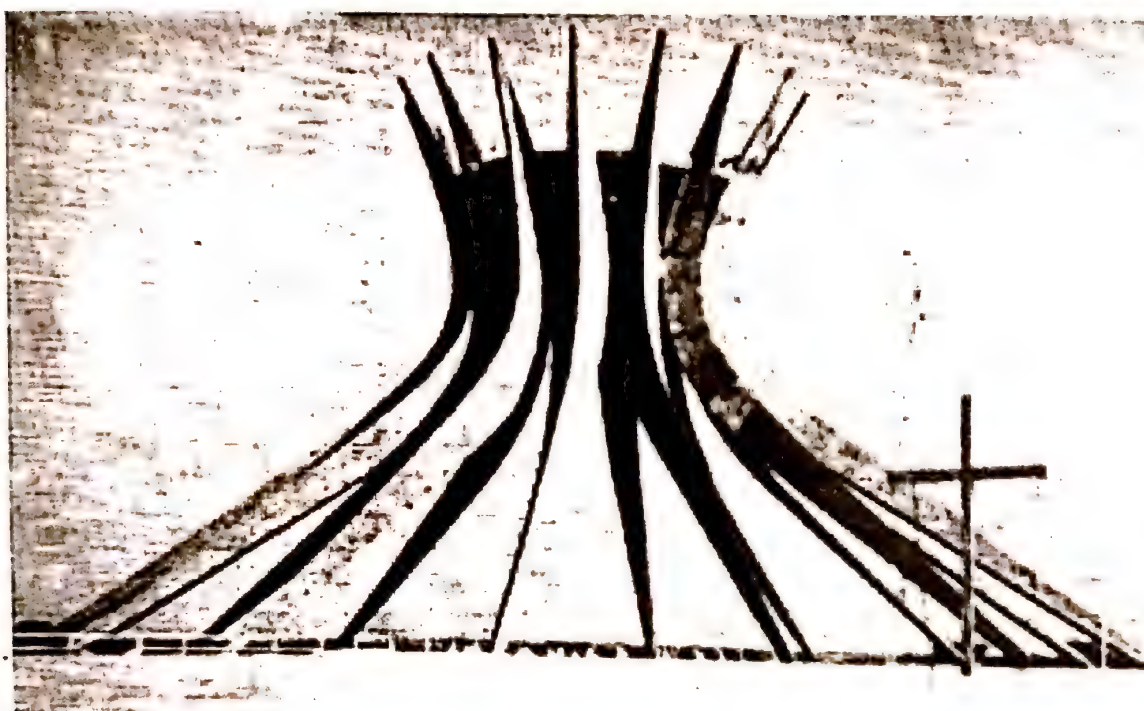
Am început atunci să înțeleg că nu există nici o forță capabilă să modifice acea imagine a persoanei mele, imagine depusă undeva, la nu știu ce Curte supremă, care dispune după bunul-plac de destinele oamenilor; și am înțeles că această imagine (deloc asemănătoare mie) e mult mai reală decât însăși persoana mea; că nu ea, ci eu sunt o umbră a ei; că nu ea poate fi învinuită că nu-mi seamănă, ci eu sunt vinovat de această neasemănare; și că această neasemănare e crucea mea pe care nu pot s-o arunc în spinarea nimănui, ci trebuie s-o port singur în spinare.

CONFRUNTĂRI ETICE ȘI CIVICE

TEME DE LUCRU

- Realizați o comparație între destinele personajelor principale din romanul *Gluma* de Milan Kundera și romanul *Vocile nopții* de Augustin Buzura.
- Comentați atitudinea personajului narator (din fragmentul de mai sus), aflat în situația de a fi supusul vremurilor / istoriei și nu un „făuritor“ al ei. (A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Milan Kundera, *Gluma*, Ed. Univers, București, 1991.



Brazilia. Brasilia. Catedrala

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

Problema funcției modelatoare și educative a literaturii e implicită oricărui act de lectură. Scopul lecturii nu este doar delectarea, petrecerea plăcută a timpului. Lectura textelor literare presupune și scopuri ceva mai pragmatice, adică interese cognitive. Citim pentru a ne instrui, pentru a afla lucruri noi, pentru a găsi în cărți modele de viață, exemple de conduită, destine exemplare. Când ne pune în fața unor situații negative, a unor forme de existență degradată, literatura își păstrează în continuare funcția ei formativă, pentru că ea ne arată și aspectele reprobabile ale vieții care pretind din partea noastră o atitudine, în ultimă instanță o autodefinire.

Cărțile care ne atrag pot fi deosebit de variate: biografii, romane, jurnale, însemnări de călătorie, evocări istorice, memorii etc. Întâlnim în paginile lor oameni adevărați sau personaje fictive, oameni slabi sau oameni puternici, naturi malefice sau pozitive, prezentate în viziuni fie idealizate, fie de un crud realism. Curiozitatea noastră rămâne aceeași, pentru că literatura reprezintă, în bună măsură, și un spațiu al confruntării experienței noastre de viață cu experiența celorlalți. Sigur că ceea ce căutăm în lecturile noastre e mai puțin banalitatea vieții și mai mult excepțiile ei. Ne fascinează, pe de o parte, excepționalul, ca posibil mod de comportament la care aspirăm, dar care, de multe ori, depășește posibilitățile noastre de a fi, și căutăm, pe de altă parte, tipicul, acea zonă în care oamenii se înscriu în categorii repetabile, unanim cunoscute. Lectura devine astfel o continuă ezitare între ieșirea din rând și acceptarea unor limite date. Nu doar proza, ci și teatrul și poezia satisfac aceste propensiuni ale lecturii. Însă, în general, exemplaritatea și tipicul sunt prezente în orice tip de discurs, începând cu străvechile mituri.

Miturile sunt primele forme de ficțiune (cu caracter sacru) care vorbesc despre personaje exemplare, superioare prin calitățile lor lumii umane. Dar există și demersuri de valorificare culturală a mitului în opere literare independente. Antichitatea procedează astfel în tragedia greacă prin Eschil, Sofocle și Euripide, în Metamorfozele lui Ovidiu, în Eneida lui Vergiliu. De multe ori, scriitorii folosesc faptele sau personajele mitice ca simboluri literare. Orfeu e un simbol al creației lirice, al puterilor iubirii. Oreste și Pilade simbolizează prietenia, Ulise e un simbol al depășirii limitelor lumii cunoscute, Meșterul Manole simbolizează jertfa pentru creație, Sisif e un simbol al suferinței absurde (simbol analizat într-un eseu celebru, Mitul lui Sisif, de către Albert Camus). Prometeu se jertfește pentru binele oamenilor, deși ipostazele în care el apare sunt diferite la Shelley (Prometeu descătușat) și la Alexandru Philippide (Prometeu înlănțuit).

Literatura nu doar prelucrează mituri fundamentale ale tradiției antice, ea poate impune în conștiința colectivităților mituri proprii epocilor istorice (mitul lui Don Juan, mitul doctorului Faust, mitul lui Dracula). Aceste mituri sunt diferit tratate de la un autor la altul. Între Faust, poemul lui Goethe, și Doctor Faust, romanul lui Thomas Mann, diferența e una de stil, viziune și mesaj.

Dar literatura și creează propriile ei mituri. Romanticismul a impus mitul eroului revoltat, însingurat și melancolic (Childe Harold al lui Byron), mitul geniului (Luceafărul lui Eminescu) și mitul demonului (Lermontov). Balada Kubla Khan a lui Coleridge transformă un personaj istoric într-un personaj mitologic, arhetipal. Romanticismul este curentul literar care a manifestat un extraordinar interes teoretic față de problema mitului și față de modelele pe care el le poate oferi.

Însă aceste modele se găsesc și în spațiul istoriei. În antichitate Plutarh e autorul unei cărți celebre: *Vieți paralele*, care conține portretele unor mari oameni ai vremii. Suetoniu a scris, la rândul lui, *Istoria celor 12 cezari*. În literatura noastră marile modele umane apar încă în cronici, la Ureche și Neculce, de pildă, care focalizează interesul scrierilor lor asupra figurii lui Ștefan cel Mare (devenit ulterior un personaj model la Sadoveanu). Mai târziu, Nicolae Bălcescu va scrie *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, o monografie patetică a marelui domnitor. Eminescu mitizează figura lui Decebal, Mircea cel Bătrân sau a lui Andrei Mureșanu, devenit un exponent al nihilismului romantic. Marii conducători militari, personalitățile publice se transformă în personaje memorabile în creații ca *Război și pace* de Tolstoi sau *Danton* de Camil Petrescu și Avram Iancu de Lucian Blaga. Lumea modernă începe să fie atrasă de artiști, scriitori, gânditori. Despre Michelangelo, Van Gogh, Jean-Jacques Rousseau s-au scris romane cu un mare succes la public: *Agonie și extaz și Bucuria vieții* de Irving Stone, *Înțelepciunea nebunului* de Lion Feuchtwanger. În literatura noastră, *Jurnalul* de la Păltiniș este o carte pasionantă despre personalitatea lui Constantin Noica. G. Călinescu în *Bietul Ioanide* creează figura artistului de geniu reluând într-un fel mitul meșterului Manole din Mănăstirea Argeșului. Dar și încercarea scriitorilor de a arăta că viața omului comun nu e cu nimic mai prejos, prin complexitatea ei psihică, față de viața individului de excepție trebuie luată în considerare. Romancierul austriac Robert Musil e autorul unui roman intitulat *Omul fără însușiri* care-și alege ca erou tocmai un astfel de om. James Joyce rescrie *Odissea* lui Homer în romanul *Ulise* care este epopeea unui anonim de la începutul secolului nostru locuind în marea metropolă a Dublinului. Prin romanul său *Moromeții*, Marin Preda dovedește că viața interioară și nivelul intelectual ale unui țaran ca Ilie Moromete nu sunt mai prejos de trăirile unui intelectual ca Ștefan Gheorghidiu. În piesa de teatru *Regele moare*, Eugen Ionescu încearcă să demonstreze că în lumea absurdă a puterii regele e și el un om ca toți oamenii. Nu trebuie însă să credem că modelele pe care le oferă literatura sunt doar pozitive. Romanele lui Balzac sunt pline de ariviști, parveniți, zgârciți, oameni imorali, afaceriști veroși, ipocriți. La fel, în romanele lui Dostoievski întâlnim personaje contradictorii, în care viciul se întâlnește cu virtutea, tandrețea cu abjecția, crima cu iubirea. Teatrul lui Caragiale pune sub lupă personaje care întruchipează demagogia, venalitatea, prostia, stupizenia, vulgaritatea etc.

În sfârșit, să nu uităm nici faptul că literatura îi propune cititorului nu doar personaje exemplare, ci și locuri exemplare: ținuturi și țări exotice, forme sociale utopice de existență și organizare, ca la Swift (*Călătoriile lui Gulliver*), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Herman Hesse (*Jocul cu mărgelile de sticlă*) sau, în literatura noastră, Mircea Nedelciu (*Tratament fabulatoriu*). (Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini ale inocenței (opere de artă și fotografii).

Monastirea Argeşului

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA JERTFEI PENTRU CREAŢIE. Situată de G. Călinescu între miturile fundamentale ale culturii române, tema baladei *Mănăstirea Argeşului*, jertfa artistului pentru creaţie, a stârnit şi stârneşte încă suficiente controverse. Pentru a construi o biserică deosebită, „cum n-a mai fost alta”, meşterul este gata să-şi sacrifice soţia (implicit, copilul) şi chiar tovarăşii de lucru. Mircea Eliade atrăgea atenţia în *Comentarii la Legenda meşterului Manole* că este vorba, în text, de mai mult de o simplă dăruire totală a unui artist. Manole este un constructor excepţional, iar rodul muncii sale nu poate fi altfel: viaţa, limitată prin însăşi condiţia umană, merită a fi jertfită într-un alt *mit al întemeierii* (precum cel al lui Traian şi al Dochiei), al *descălecatului de-al doilea*, cum ar spune bătrânii cronicari. Legenda (formă „decăzută” a mitului, ca şi basmul) întruneşte cerinţele „cântecului bătrânesc”: *erou excepţional care făptuieşte sarcini excepţionale în condiţii excepţionale*.

SEMNIFICAŢIA LOCULUI. Un ctitor, Negru-Vodă, caută un loc excepţional, „*Pe Argeş în jos*” (uneori, „*În sus pe Argiş*”), spre a construi o biserică, dar nu oricare: „*Aici să-mi duraţi / Mănăstire naltă / Cum n-a mai fost altă*”. Este, am putea spune, construcţia care îngemănează tânărul stat şi credinţa strămoşească, pecetluieşte în piatră oblăduirea poporului de către puterea divină şi cea pământească. Mănăstirea trebuie „*durată*”, ea este loc „*de pomenire*” şi atunci e de înţeles de ce nu poate avea egal şi de ce nu poate fi întrecută în măreţie de o altă construcţie de acelaşi fel, cu aceeaşi destinaţie. Nu „*un mal frumos*” caută celebrul Negru-Vodă, asimilat lui Basarab I, ci „*un zid părăsit / Şi neisprăvit*” („*Un zid învechit, / Un zid părăsit, / Rămas de demult*” sau: „*Un zid de demult, / Un zid părăsit / Şi neisprăvit, / Vechi şi mucezi*”). Locul este caracterizat şi într-alt mod: „*Câinii cum îl văd / La el se reped / Şi latră-a pustiu / Şi urlă-a morşiu*”. Legătura cu un trecut obscur pare să fie clar exprimată şi va fi confirmată de firul epic: locul nu este numai unul blestemat, el se lasă greu descoperit şi refuză construcţia. Domn, Negru-Vodă nu poate afla ciudatul plasament, ales a priori, fără a-l „mitui” (răsplăti) pe ciobănaş – om al locului, singurul cunoscător al ruinelor, temător de stăpânul său, pentru care este gata să-l refuze pe voievod: „*Nu pot, vai de mine, / Io să merg cu tine. / (...) / Stăpânul m-o bate / Bătaie de moarte*”. Insistenţa domnului în a afla un *anume* loc, apelul la bunăvoinţa (uneori răsplătită cu bani) a ciobănaşului / purcăraşului, faptul că-şi doreşte o biserică durabilă explică de ce este urmat de „*Nouă meşteri mari, / Calfe şi zidari, / Şi Manole zece / Care-i şi întrece*” („*Stă inima-i rece*”): lui Vodă, ctitor de ţară, îi trebuie un loc excepţional, meşteri de excepţie pentru o clădire de excepţie.



Tonitza. Cap de copil

EROUL EXCEPȚIONAL. Manole, protagonistul baladei, este de la început *alesul*, deocamdată al puterii pământești, trecătoare întru ființă, nu și în spirit. Amenințarea inițială a domnitorului se poate interpreta ca atragere a atenției că zidirea este *sine qua non*, nu se poate *ordona* țara fără Locașul Domnului. Legea trebuie să se armonizeze, cea divină și cea terestră, iar zidul de demult este simbolul entropiei statale: el trebuie convertit.

Manole este meșterul ales încă din debutul baladei: constructorii se împart în „*nouă meșteri mari*” și Manole, „*care-i și întrece*”. Un prim semnal al deosebirii dintre ei îl constituie reacția în fața eșecului muncii lor: „*Tremurau lucrând / Lucrau tremurând*”, cei dintâi, „*Iar Manole sta, / Nici că mai lucra*”. Apoi, doar lui, cel curajos în fața amenințării cu moartea, dar neacceptând eșecul, i se adresează vocea divină: „*O șoaptă de sus / Aievea mi-a spus*” („*Un vis că visa, / Un vis aievea, / Și visu-i spunea / Că-n deșert lucra*”). Visul ca revelație este un motiv des întâlnit la poezii romantici; în mitologie și în folclor, el este semnul celui ales spre binele tuturor (nu al individului rupt de lumea de rând, împlinindu-și destinul de excepție, dar egoist).

Legământul desparte definitiv cele două categorii de constructori: „*Cei nouă zidari, / Nouă meșteri mari, / Ei, mare, că-mi sta / Până se-nsera. / Acas' când mergea, / Pe drum se vorbea, / Și când ajungea, / Năveste-și chema, / Năveste-nvăța*” / ... / – „*Manole că-mi sta, / La zid că mânea / Și-acolo dormea / Cu capul p-o piatră, / Pustia s-o bată*”, și apoi îi cere soției să-i facă mâncare dintr-„*un bou bălan / Ce-i pierdut de-un an*” și să i-o aducă „*Pe nor și pe ceață, / Joi de dimineață*”.

DUBLA JERTFĂ. Într-o asemenea îngemănare a elementelor excepționale, Ana (Caplea) nu putea face excepție: ea trece cu succes probele la care este supusă (trei, în multe dintre variante) și ajunge la zid. Iubirea omenească și menirea hărăzită luptă deopotrivă în cei doi soți: Manole, cel dintâi, transformă cu delicatețe jertfa în joc, iar Ana, acceptând ciudatul joc, acceptă implicit jertfa. Situată contrapunctică a momentelor ridicării zidului și a jelaniei soției lui Manole dă, încă o dată, dramatism faptei unice, irepetabile: o dată cu Ana (Caplea), Manole își îngroapă în zid și iubirea, adică rațiunea de a fi; umanul ajunge astfel să se apropie definitiv de religios, clădirea este *femeia-biserica*.

Finalul baladei este și cea mai controversată parte a acesteia: egoismul domnitorului, orgoliul meșterului, lăudăroșenia meșterilor de rând... În lucrarea poruncită de Domnul, Vodă a urmat doar poruncile, iar Manole și-a împlinit menirea învingând spiritul Răului și ridicând Biserica Domnească (să nu uităm că la Curtea de Argeș a fost prima capitală a Țării Românești). În unele variante, Manole reușește să-și facă aripi, bătute în cuie în propriile brațe, și să zboare asemenea unui Icar autohton. Dumnezeu îi amendează atunci îndrăzneala de a supraviețui monumentului pecetluit cu sufletul / iubirea sa și-l prăbușește.

Ce dăinuie peste veacuri? Biserica și fântâna (izvorul): eternul divin și eternul terestru!

TEME DE LUCRU

- Este Manole un erou? De ce?
- Încercați o compunere în care să precizați importanța alegerii și, apoi, a găsirii locului de construit.
- Comparați drumul soției lui Manole cu acela al eroului de basm.
- Demonstrați, într-un eseu, relația ctitor de țară – meșter – catedrală a țării.

(A. N.)

BIBLIOGRAFIE: Alecsandri, Vasile – *Balade (Cântee bătrânești) adunate și îndreptate de...*, Iași, 1852; Eliade, Mircea – *Comentarii la legenda meșterului Manole*, în *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, 1991; Teodorescu, G. Dem. – *Poezii populare române*, 1885.

Nicolae BĂLCESCU

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul

AUTORUL ȘI OPERA SA

Născut la 29 iunie 1819 în București, decedat în 29 noiembrie 1852 la Palermo, în Italia, Nicolae Bălcescu este considerat sufletul Revoluției de la 1848 în Țările Române și este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai generației de la 1848. Este istoric prin vocație, dar mai ales prin solicitările epocii: creațiile sale de rezistență vor fi realizate în acest domeniu. Tinerețea sa stă sub semnul unei duble fascinații: una pentru studiu și erudiție, alta pentru virtuțile militare; la abia 19 ani îl aflăm cadet în oștire, într-o cazarmă la a cărei școală era și învățător. Cunoscut n-avea însă să devină grație carierei militare, repede abandonată, ci datorită studiilor sale istorice, în cea mai mare parte publicate în revista pe care o scotea împreună cu August Treboniu Laurian: „Magazin istoric pentru Dacia”. Debutează cu studiul *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei până acum*. În timpul Revoluției de la 1848, Bălcescu ia parte activă atât la evenimentele din Țara Românească, cât și la cele din Ardeal. După eșecul revoluției va pleca în exil și, până la sfârșitul vieții, nu i se va permite întoarcerea în țară. În ultimii ani ai vieții, Bălcescu își va elabora lucrarea capitală la care cugeta de multă vreme: *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. Din cele șase părți proiectate istoricul încheie doar patru (*Libertatea națională*, *Călugărenii*, *Servagiu*, *Unitatea națională*) și o scrie aproape în întregime pe a cincea: *Mirăslău*.



PREZENTAREA TEXTULUI

„UN BĂRBAT ALES ȘI VESTIT.” Atât cât a fost scrisă, lucrarea monumentală reface evenimentele istorice cuprinse între anii 1593 și 1600, al căror protagonist a fost Mihai Viteazul. Narațiunea începe în vremea din urmă a domniei în Țara Românească a lui Alexandru Bogdan, pe când Mihai nu era decât ban al Craiovei, vestit însă deja pentru calitățile sale: „În acel timp de chin și de jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales și vestit și laudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile lui alese și felurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea pentru patrie, îngăduiala către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau mult laudatul său caracter”. De teama lui, Alexandru-Vodă îl condamnă, sub învinuiri scornite, la moarte. E salvat într-un mod aproape miraculos: călăul, „când vede acel trup mare, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare”, se înpăimântă și refuză a-l ucide. Presat de cererea poporului, voievodul e silit să-l ierte, dar nu pentru multă vreme. Obligat să fugă din țară, Mihai pleacă la

Constantinopol, unde, cu recomandatii și daruri, reușește a fi recunoscut drept domn al Țării Românești. Aceasta se întâmplă în 1593, când Mihai avea doar 35 de ani.



Tonitza. Micul muntean

Deși venit pe tron cu sprijinul Porții, Vodă nu va răbda prea mult birurile grele, deseale prădări și dezordinea pe care turcii o făceau în țară. Se întâmplă ca tocmai în acea perioadă papa, nemulțumit la rândul-i de puterea otomană, să înceapă a face alianțe între țările creștine pentru a i se ridica împotriva. Mihai promise deci a li se alătura.

Răzvrătirea începe cu un complot căruia îi cad pradă mai toți turcii ce se găseau în țară la 13 noiembrie 1594 și, pentru ca vrajba să fie completă, Mihai năvălește și asupra orașului Giurgiu, pe care îl pradă și îl arde. Cu ajutor de oaste de la Sigismund Bathory (prințul Transilvaniei), cu care avea alianță, Mihai întreprinde în iarna dintre 1594 și 1595 o serie de atacuri fulgerătoare asupra orașelor de la Dunăre: Hârșova, Silistra, Rusciuc, Șistov, Cernavodă, Babadag, Oblucița, Turtucaia, Brăila. Rând pe rând acestea trec prin sabia și focul oștilor lui Mihai. Îndrăzneala lor merge în câteva rânduri chiar până la a trece munții și a prăda până

aproape de porțile Constantinopolului. Cumplitei campanii de iarnă a lui Mihai îi urmează revanșa turcilor, dar impresionanta năvală a lui Sinan în Țara Românească e oprită la Călugăreni, într-o înfrângere de necrezut. 180000 de soldați otomani nu pot ține piept celor abia 16000 ai lui Mihai. În retragerea lor la Târgoviște, București, Giurgiu turcii suferă încă mari pierderi, cele mai grozave fiind la malul Dunării. Despărțindu-se de ajutoarele moldovenești și transilvănene, Mihai încheie faptele acelei veri cu luarea cetăților Nicopole și Vidin.

Între timp, situația aliaților săi se schimbă îngrijorător. În Moldova, Răzvan e înlocuit de Ieremia Movilă, credincios turcilor, iar Sigismund Bathory, prinț capricios, abdică de două ori, ultima oară în favoarea cardinalului Andrei Bathory, și acesta având înțelegere cu turcii. Mihai schimbă politica și începe acea campanie pe care Bălcescu o va numi „a unității naționale”. În unsprezece zile Ardealul este supus și doar opt sunt necesare alipirii Moldovei. Dar stăpânirea prea heteroclită, amenințările din partea Austriei, Poloniei și Turciei, precum și intrigile nobililor provoacă începutul nenorocirilor voievodului Mihai, culminând cu înfrângerea grea de la Mirăslău în luptă cu generalul Basta.

FAPTELE CARE CONTUREAZĂ PERSONALITATEA VOIEVODULUI. Bălcescu își condimentează relatarea cu o serie de anecdote și de scene impresionante, menite a contura personalitatea voievodului. Pe popa Stoica, un preot ce-și luase obiceiul ca, după liturghie, să plece cu credincioșii la vânat turci, Mihai pune să-l dezlege de cele sfinte și, dându-i sabie, îl face general de pedestrime. Când se trezește surprins nepregătit de năvala hanului Gherei ce aducea cu sine mai bine de 34000 de soldați, Mihai alege o soluție disperată, strângând în grabă 6000 de oameni și plecând să-i izbească pe tătari. Uimit peste măsură de asemenea îndrăzneală, hanul nu îndrăznește să se bată și trece în grabă hotarele țării. În fine, la Călugăreni, când după trei respingeri ale ostașilor săi soarta bătăliei e în grea cumpănă, Mihai însuși o înclină în favoarea-i, prin propriul exemplu: „*Ridicând ochii spre cer, mărinosul domn cheamă în ajutoru-i protecția mântuitoare a dumnezeului armatelor. Smulge o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l*

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

amenința mai de-aproape, doboară pe toți cei ce se încearcă a-i sta împotriva, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete de vrăjmași și, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit". Mihai este aprig, dar nu crud: îi iartă pe boierii care complotează împotriva lui, iar în fața capului dușmanului său, cardinalul Andrei Bathory, care fusese ucis cu cruzime, fără știrea sa, varsă lacrimi, exclamând: „O, săracul popă, săracul popă!", apoi îi pedepsește pe vinovații ce așteptau răsplata.

CONDUCĂTORUL MILITAR. Încheiem această prezentare cu un portret pe care Bălcescu i-l face acestui domn războinic:

„Mihai își iubea ostașii și cea dintâi a lui îngrijire era pentru dânșii. Totdeauna în mijlocul lor, făcându-le necurmat căutare, cercetând trebuințele lor, când arătându-le familiaritatea unui camarad, când vorbindu-le cu puterea și mărimea unui domn, când cu dragostea unui părinte, el fermeca și răpea mintea și inimile ostașilor. Vitejii din toate părțile și din toate națiile alerga cu entuziasm supt steagul unui erou care le făgăduia biruinți slăvite, căci ei știa bine că el își ține făgăduiala, și înfocarea lor era așa de mare cât și încrederea lor. Cu asemenea căpitan ei erau gata a întreprinde tot, siguri că vor izbuti. Ei era mândri de dânsul și mândri de ei înșiși, gândind că fac parte dintr-o armie nebiruită.”

SENSUL MORAL AL ISTORIEI. În elaborarea operei sale, Bălcescu pornea de la o concepție extrem de optimistă asupra progresului, o utopie – din punctul de vedere al istoriei așa cum o concepem azi: *„...fiecare pas a vieții omenirii este un pas în această cale care o apropie de Dumnezeu; (...) fiecare pas al ei este un triumf al binelui asupra răului”*. Misiunea istoricului devenea în aceste condiții tocmai punerea în evidență a mersului lumii sub supravegherea providenței, căci *„orice nație, precum orice individ, are o misie a îndeplini în omenire”*. Alegerea figurii lui Mihai Viteazul și felul în care este aceasta abordată vor fi semnificative în acest sens: el e reprezentativ ca erou al creștinătății și ca erou al neamului său, pe care a încercat a-l aduce la unitatea ce i se cuvenea. Prin calitățile sale, el slujește ideea de erou providențial. Bărbat devotat unor idealuri mai presus de el și înzestrat cu un curaj și o voință ieșite din comun, Mihai izbândește în lucrări ce ar fi părut imposibile oricui. Paradoxal pare faptul că, în ciuda culorii concrete pe care istoricul știe să o dea evenimentelor, în ciuda anecdotelor particularizatoare, figura lui Mihai nu se individualizează până la a ne pune în față un om, ci rămâne atașată unei zone ideale, evoluând continuu în plin sublim, lucru la care contribuie și intervențiile exaltate ale autorului în text. Faptul este însă de înțeles, căci pe Bălcescu îl interesează în Mihai *simbolul*, conducătorul a cărui voință se unește cu cea a



Gerrit van Honthorst. Copilăria lui Iisus (detaliu)

providenței. Căderea lui Mihai nu este datorată pur și simplu trădării celor din jur sau vreunei greșeli tactice, ea are motive mai adânci, stând în neînțelegerea până la capăt a misiiei eroului (Mihai, de exemplu, nu-i eliberează din jugul lor pe românii din Ardeal, sprijinindu-se în planurile sale războinice pe nobili). Istoricul îi va deplânge așadar marelui om eșecul, dar, nu mai puțin, îl va considera just, meritat. Bălcescu nu năzuiește la o simplă reconstituire din fapte nude, pe el îl interesează puterea de exemplu a evenimentelor, înțelesul moral ce se poate extrage din ele. Pentru aceasta, Ioana Em. Petrescu găsea că „Bălcescu face din Mihai figura cea mai impersonală a cărții – o existență în care individualul se estompează, tinzând spre simbol”. În cele din urmă, eroul dispăre de pe scena istoriei, dar izbânzile sale, misiunea sa rămân spre a fi duse mai departe: „...și toată această visare, tot acest frumos ideal național de atunci se înființă!”

TEME DE LUCRU

- Interpretați titlul lucrării lui Nicolae Bălcescu.
- Folosindu-vă de citatele presărate în prezentare, realizați o compunere în care să fixați personalitatea marelui voievod. Urmăriți în ce măsură imaginea lui Mihai se constituie într-un simbol, într-un trimis al Providenței.
- Realizați corelări – oral sau în scris – cu alte opere literare, plastice etc., de proveniență populară sau cultă, care evocă figura epopeică a domnitorului muntean.

(D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Negoșescu, Ion – *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Petrescu, Ioana Em. – *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Ion Luca CARAGIALE

În Nirvana



PREZENTAREA TEXTULUI*

GENEZA SCRIERII ȘI SEMNIFICAȚIA TITLULUI. Împreună cu alte două articole, *Ironie* și *Două note*, *În Nirvana* formează un triptic publicistic având în atenție imaginea lui Mihai Eminescu, profilul spiritual și moral al acestuia, personalitatea lui, receptarea acesteia în posteritate. *În Nirvana*, subdatat „1889, iunie 18” și apărut în ziarul „Constituționalul” în 20 iunie același an, este deci un articol realizat „la cald”, prilejuit de foarte recenta trecere în neființă a poetului, după o perioadă

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 140 a acestei lucrări.

îndelungă și grea de zbuciumări istovitoare. Titlul articolului îmbracă – lucru mai rar întâlnit în publicistica marelui dramaturg – o haină alegorică. Drumul către Nirvana este, într-un fel, drumul izbăvirii, al atingerii Absolutului. Pentru înlesnirea unor alte interpretări, să notăm definirea Nirvanei după cunoscutul *Dicționar al religiilor* al lui Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu: „Cuvânt sanscrit a cărui etimologie este nesigură; în budism, termenul desemnează condiția inefabilă a Spiritului Treaz și este opus lui *Samsara* (subl. în text), ciclul reîntrupărilor. În acest sens, *Nirvana* (subl. în text) este abolirea a tot ce are legătură cu lumea fenomenală și nu poate avea o descriere pozitivă”.

Reținând că textul articolului este, într-un fel, provocat de evenimente tragice recente, ne explicăm și resorturile implicite care au determinat și structura acestuia: dorința lui Caragiale este aceea de a evoca imaginea marelui său prieten. *Imaginea celui trecut în eternitate* domină cele trei părți mari ale textului.

TÂNĂRUL EMINESCU. Prima parte stă sub semnul rememorării, enunțată încă din propoziția incipit: „*Sunt peste douăzeci de ani de-atunci*”. Pusă, ca întregul text, sub semnul unei viziuni normal subiective, rememorarea beneficiază de o mare prospețime a imaginii.

După fixarea în rama povestirii, primele elemente ale portretului celui care va domina rememorarea sunt oferite de o altă persoană, un actor, vara director de teatru în provincie. Imaginea tânărului Mihai Eminescu se întrupează treptat: „*este foarte învățat, știe nemțește și are mare talent: face poezii*”. Celelalte ipostaze care se adaugă sunt grăitoare: slujea, într-un hotel din Giurgiu, „*în curte și la grajd*”, a fost găsit „*culcat în fân și citind în gura mare pe Schiller*” și avea în ieslele grajdului „*un geamantan – biblioteca băiatului – plin cu cărți nemțești*”.

Ca un artificiu al artei compoziției, să notăm că o imagine construită *a priori* în mintea memorialistului precedă întâlnirea celor doi tineri. Caragiale și-l închipuie „*pe tânărul aventurar ca pe o ființă extraordinară, un erou, un viitor om mare, scos dintr-un tipar de lux*”, căci „*un om mare trebuie să fie în toate ca neoamenii*”. Se realizează astfel un preambul al fixării covârșitoarei personalități a poetului în conștiința publică.

Portretul tânărului Mihai Eminescu este o pagină antologică ades folosită în lucrările encomiastice:

„*Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.*”

Notația vizează aspectul fizic, dar mai ales pe cel moral. Trăsăturile morale ale portretului se vor adăuga mereu în text, definitivând într-o progresie permanentă *personalitatea* marelui romantic: foarte tânărul Mihai Eminescu este încântat de literatura germană, deapănă filozofie cu prietenul său, scrie poezie (detaliile vizează *Amorul unei marmure*), apoi – notează autorul – „*mi-a vorbit despre India antică, despre daci, despre Ștefan cel Mare, și mi-a cântat doina*”. Notațiile rapide nu ne împiedică să intuim vastitatea zonelor culturale cuprinse de poet încă de la o asemenea fragedă vârstă.

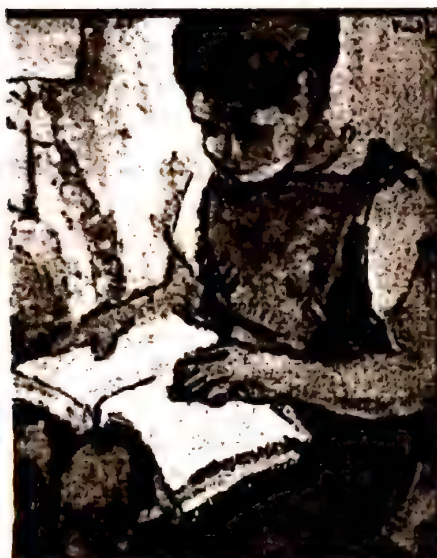
O PERSONALITATE CONTRADICTORIE. Cea de a doua parte a textului, care marchează revenirea din planul rememorării în cel al unei realități generalizante, fixează imaginea personalității marelui ipoteștean în *posteritate* sub semnul destinului („*un om*”).

MARI TEME LITERARE

mare trebuie în toate să fie ca neoamenii”), ca o permanentă înlocuire și confruntare a contrariilor:

„Așa l-am cunoscut atuncea, așa a rămas până în cele din urmă momente bune; vesel și trist; comunicativ și ursuz; blând și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate; aci de o abstenență de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții; fugind de oameni și căutându-i; nepăsător ca un bătrân stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru un artist, nenorocită pentru om!”

Merită poate să amintim, spre comparare, că, în articolul *Eminescu-omul*, celălalt mare prieten, Ioan Slavici, ne oferă pagini revelatoare privitoare la personalitatea lui Mihai Eminescu din perioada studiilor vieneze. Slavici și-l amintește drept „un tânăr oacheș, cu



Tonitza.
Copil îmbrăcat în roșu citind

fața curată și rasă peste tot, cu un lung «clăbăț» (căciulă mare purtată în Banat, n.n.) bănățanesc peste pletele negre, cu ochi mărunți și visători și totdeauna cu un zâmbet oarecum batjocoritor pe buze“. Cultura tânărului Eminescu este impresionantă: „...cunoștea la vârsta de douăzeci de ani nu numai învățăturile cuprinse în evanghelii, ci și pe ale lui Platon, pe ale lui Confuciu, Zoroastru și Buddha, și pune religiozitatea, orișicare ar fi ea, mai presus de toate. (...) El lucra pe timpul acela la traducerea operei lui Kant asupra rațiunii pure, era plin de Spinoza, pe care-l citise de curând, și citea pe Fichte“.

Despre caracterul „inteligibil“ și cel „empiric“ al lui Mihai Eminescu, prietenul său ardelean consemnează: „Era un om cu trebuințe puține, dar cu apucături boierești, care știa să sufere și să rabde fără ca să se plângă și respingea cu un fel de oroare tot ceea ce i se părea vulgar; mijloacele pe care tatăl său i le pune la dispoziție erau îndestulătoare pentru traiul pe care și-l dorea (...). Pornirile lui însă erau atât de vii încât îi covârșeau puterea stăpânirii de sine“.

DRUMUL CĂTRE NIRVANA. Partea a treia a articolului justifică titlul acestuia. Caragiale face încercarea de a înțelege sfârșitul lui Eminescu drept un drum către Nirvana. Imaginile de mai jos surprind personalitatea complexă a poetului:

„Era, în adevăr, un om dezordonat, dar nicidecum vițios. În lumea asta, mulțimea celor de rând crede că plăcerile materiale ale vieții sunt privilegiul lor exclusiv și că oamenii rari nu au voie să aibă și ei defecte.

Avea un temperament de o excesivă neegalitate, și când o pasiune îl apuca era o tortură nepomenită. Am fost de multe ori confidentul lui.

Cu desăvârșire lipsit de manierele comune, succesul îi scăpa foarte adesea... Atunci era o zbuciumare teribilă, o încordare a simțirii, un acces de gelozie, cari lăsau să se întrevadă destul de clar felul cum acest om superior trebuia să sfârșească.

Când ostenea bine de acel cutremur, se închidea în odaia lui, dormea dus și peste două-trei zile se arăta iar liniștit, ca «Luceafărul lui – nemuritor și rece».

Acum începea cu verva lui strălucită să-mi predice budismul și să-mi cânte Nirvana, ținuta supremă a lui Buda-Çakiamuni.

O așa încordare, un așa acces a avut în ultimele momente bune: acela a fost semnalul sfârșitului. După cutremur, el nu s-a mai închis în odaie să se culce și să mai facă ce făcea mai-nainte Luceafărul. A pornit înainte, tot înainte, până ce a căzut sub loviturile vrăjmașului pe care-l purta în sânul său încă din sânul maicii sale. Copil al unei rase nobile și bătrâne, în el se petrecea lupta decisivă între flacăra celei mai înalte vieți și germenul distrugerii finale a rasei – geniul cu nebunia.

Lupta a fost groaznică. Încercarea, drumul către Nirvana, a fost tot așa de dureroasă cât și de strălucită.

În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligență; cel mai mâhnit suflet, în trupul cel mai trudit! Și dacă am plâns când l-au așezat prietenii și vrăjmașii, admiratorii și invidioșii sub «teiul sfânt», n-am plâns de moartea lui; am plâns de truda vieții, de câte suferise această iritabilă natură de la împrejurări, de la oameni, de la ea însăși.

Acest Eminescu a suferit de multe, a suferit și de foame. Da, dar nu s-a încovoiat niciodată; era un om dintr-o bucată, și nu dintr-una care se găsește pe toate cărările.

Atingerea Nirvanei devine sinonimă cu atingerea absolutului.

În vastul eșafodaj literar (de la poncife la cumpănite pagini exegetice), muzical, plastic, cinematografic etc., menit să surprindă personalitatea poetului nostru național, articolele lui Caragiale, în mod deosebit *În Nirvana*, alcătuiesc, mai presus de toate, pagini de adâncă vibrație sufletească.

TEME DE LUCRU

- Aveți suficiente date pentru a realiza, voi înșivă, portretul (mai ales) moral al Ipoteșteanului. Realizați-l. Sprijiniți-vă și pe o afirmație arhicunoscută, conform căreia „Eminescu este omul deplin al culturii românești”.
- Poate v-ar pasiona să realizați o compunere / un eseu cu titlul „Eminescu și setea de absolut”. Desigur vă veți raporta și la / mai ales la creația poetică a marelui scriitor. (Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: *** – I.L. Caragiale interpretat de..., Ed. Eminescu, București, 1974; Călinescu, Al. – Caragiale sau vârsta modernă a literaturii, Ed. Albatros, București, 1976; Manolescu, Florin – Caragiale și Caragiale, Ed. Cartea Românească, București, 1983.

Mihail SADOVEANU

Frații Jderi

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut în 5 noiembrie 1880 la Pașcani și a murit în 19 octombrie 1961 în București. Debutul în forță, cu patru volume, *Povestiri*, *Șoimii* (roman), *Dureri înăbușite*, *Crâșma lui Moș Precu*, îi aduce prețuirea criticului Nicolae Iorga, care numește anul 1904 „anul Sadoveanu”. Se regăsesc aici în nuce marile teme ale creației sadoveniene: istoria,

natura, crâșma, târgul, universul rural, refacerea spațiului străvechii Sciții, dar se fixează mai ales o tipologie umană deosebită alcătuită îndeosebi din pescari moldoveni și dobrogeni, păstori, pădurari moldoveni și ardeleni, vânători, prisăcari, călugări, hoți. Până



la primul război mondial, autorul publică: *Povestiri din război*, *Amintirile căprarului Gheorghică* (1905), *Floarea ofilită*, *Mormântul unui copil*, *Povestiri de sărbători* (1906), *Însemnările lui Niculai Manea*, *La noi la Vișoara*, *Vremuri de bejenie* (1907), *Duduia Margareta*, *O istorie de demult*, *Oameni și locuri* (1908), *Cântecul amintirilor* (1909), *Povestiri de sară* (1910), *Apa morților* (1911), *Bordeienii și alte povestiri*, *Un instigator* (1912), *Privești dobrogene* (1914), *Neamul Șoimăreștilor – roman* (1915), *Foi de toamnă* (1916).

După război apar operele mari: *Umbre* (1920), *Cocostârcul albastru* (1921), *Strada Lăpușneanu – roman* (1921), *Drumuri basarabe* (1922), *Oameni din lună*, roman (1923), *Venea o moară pe Siret*, roman (1925), *Dumbrava minunată* (1926), *O întâmplare ciudată* (1929), *Depărțări* (1930), *Măria sa Puiul Pădurii*, roman (1931), *Nunta domniței Ruxandra* (1932), *Soarele în Baltă sau aventurile șahului* (1933), *Paștile Blajinilor* (1935), *Ochi de urs*, *Valea Frumoasei* (1938), *Vechime* (1940), *Poveștile de le Bradul Strâmb* (1943). Realizări de excepție reprezintă romanele *Demonul tinereții* (1928), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Nopțile de Sânziene* (1934), *Frații Jderi* (1935, 1936, 1942), *Divanul* (1940), *Ostrovul lupilor* (1941) și volumele de povestiri *Țara de dincolo de negură* (1926), *Hanu Ancuței*, *Împărăția apelor* (1928). Caracteristică acestei perioade este adâncimea filozofică a viziunii ce capătă dimensiuni cosmice.

În 1952 apare *Nicoară Potcoavă*, o versiune a *Șoimilor*; în 1944 scrierea cu caracter memorialistic *Anii de ucenicie*, în 1946 *Fantazii răsăritene* și în 1950 *Nada florilor*, o versiune nouă a *Împărăției apelor*.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ȘI APARIȚIA TRILOGIEI. La crearea trilogiei *Frații Jderi* s-a pornit de la un material artistic și documentar – cronica lui Ureche și *O samă de cuvinte* a lui Neculce, *Descrierea Moldovei* de Cantemir –, dar scriitorul a avut în atenție și scrierile lui Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, Bolintineanu, Iorga, în care era glorificat Ștefan cel Mare. În țesătura romanului apar și fire din memoria folclorică; recunoaștem motive preluate din balade populare ori din basme, precum și elemente de mitologie păgână și creștină. Din *Viața lui Ștefan cel Mare*, publicată de Sadoveanu în 1934, au intrat în cadrul romanului capitolele VI și VII.

Marea carte de maturitate este scrisă în anii când viața artistului și aceea a Europei erau supuse zbuciumului și zbaterilor. Într-o perioadă de puternică instabilitate politică, socială și culturală, în anii de dinaintea ultimului război mondial și în timpul acestuia, pentru autor, Moldova din veacul al XV-lea condusă de mintea genială și brațul tare al lui Ștefan cel Mare reprezintă o epocă de echilibru și putere.

Primul volum al trilogiei *Frații Jderi*, intitulat ulterior *Ucenicia lui Ionuț*, apare în mai 1935. Următorul, *Izvorul Alb*, iese de sub tipar în iunie 1936.

SADOVEANU ȘI LUMEA SA EPOPEICĂ. Abia după șase ani, în 1942, apare *Oamenii Măriei Sale*.

„Descoperirea unui timp și a unui topos românesc, apropierea de formele originare, sentimentul unei autohtonii străvechi angajează progresiv conștiința, imaginația lucrând adecvat. Nu numai în Manole Pâr-Negru, personaj imaginat, transpare ceva din fondul abisal, inconștient al lui Sadoveanu, dar și în Ștefan, voievodul, eposul tinzând să ia din prezent nostalgiile și uneori – deloc paradoxal – necesitatea mitologicului” (Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, Fascinația tiparelor originare*).

Sadoveanu reconstituie cu mijloacele epicului istoria Moldovei din timpul lui Ștefan cel Mare, creând o amplă cronică a vieții sociale a acestei epoci eroice, mișcarea narativă ridicându-se prin mitizare la cote legendare.

Intriga complicată și imprevizibilă, situațiile epice limită, culoarea de epocă ce contribuie în bună măsură la realizarea tonalității dau, evident, impresia de roman istoric, unde întâlnim formule ale romanului de aventuri practicate de Walter Scott și Al. Dumas. S-a vorbit de multe ori despre existența mai multor microromane în cadrul unui singur: roman al formării, romanul domniei, al familiei, al eroismului etc. Toate acestea corespund ideii de roman frescă.

S-a insistat că trilogia *Frații Jderi* este o epopee eroică. Aceasta, deoarece are o structură pluriformă, un ritm polifonic, monumentalitate, viziune mitică și atmosferă de legendă. Putem ajunge la concluzia că ne aflăm în fața unui roman epopeic simbolic, pentru că narațiunea urmărește atât destinul individual, cât și pe cel colectiv, investite cu sensuri simbolice. Ea impune de asemenea un personaj exemplar.

Romanul are trei părți care sunt dispuse în cadrul celor trei volume. Construcția epopeică este exprimată și de cele două niveluri ale acțiunii. În interiorul primului nivel, cel social, distingem un plan istoric, unde se concentrează evenimentele din jurul domniei (acțiunile politice și militare ale lui Ștefan), și un plan civil, în care se ilustrează viața oamenilor – aici un nucleu principal fiind familia Jderilor. Al doilea nivel, care este existențial, are un plan real și un plan miraculos, legendar.

UCENICIA LUI IONUȚ. Hramul Mănăstirii Neamț, din vara anului 1469, cu care se deschide primul volum, este un spectacol ceremonial ce are rolul de a sublinia măreția voievodului și unitatea dintre acesta și mase. În acest moment intră în scenă Ionuț Jder și Nechifor Căliman. Din povestea bătrânului staroste, plină de umor, aflăm despre războiul lui Ștefan „cu această țară fără rânduială”, unde poruncesc „mulți stăpâni”. Acum se conturează vechiul conflict domnitor – boieri.

Intriga se învârtă mai ales în jurul tentativei nereușite a lui Gogolea Pogonat de a-l răpi pe Catalan. Armăsarul domnesc are însușiri magice. În el este concentrată puterea voievodului.

Ionuț este chemat în slujbă domnească, și în prima sa călătorie la Suceava este însoțit de vistiernicul Cristea și de frumoasa Candachia. Arhimandritul Amfilohie și părintele Timotei sunt dascăli vestiți, de la care Ionuț are de învățat. Numită *bildungsroman*, *Ucenicia lui Ionuț* este deocamdată un roman al inocenței. Candoarea tânărului erou este reliefată mereu de către Nechifor Căliman, care îl numește „mânz”.



Tonitza. Băiat

Tânărul cunoaște și prima criză erotică. Dragostea pentru jupânița Nasta, de la Ionășeni, îl determină să trădeze frăția de cruce cu Alexandrel-vodă. Are prilejul să-și treacă examenul de oștean adevărat, prin lupta vitejească cu dușmanii lui Vodă, salvând viața fiului domnesc.

Înainte de a intra în planul realului, incursiunea tătarilor și biruința asupra lor este anticipată prin prevestiri miraculoase: „*Stând sfântul mucenic ca o pază în acea lumină a văzduhului, i s-au arătat mării sale Ștefan hoardele împungând în țară. (...) Atuncea iar s-a mișcat oșteanul lui Hristos Ioan, arătând cu brațul semn de închidere în urma nohailor*”.

Plecarea lui Ionuț la Chilia, însoțit de slujitorul său, Gheorghe Botezatu Tătarul, are drept scop recuperarea jupâniței Nasta. Evadarea necugetată din cadrul familial este până la urmă o călătorie cognitivă – temă epopeică. De fapt, aventurile lui Ionuț au și un caracter inițiativ.



Tonitza. Joc de copii

IZVORUL ALB. Volumul I este un roman al cunoașterii primitive, empirice. Volumul următor este romanul cunoașterii magice, iar ultimul, al cunoașterii raționale.

Seceta și cutremurul descrise la începutul părții a doua a romanului sunt semne ale evenimentelor viitoare. Tehnica anticipativă, realizată prin simbolizare, este proprie epopeii: „*A detunat în fundul pământului și s-a dat zvon în înălțime, pentru ca să nu mai întârzie domnii și împărații; să nu se mai desfrâneze în lume, ci să purceadă împotriva lui Antihrist război pentru credința dreaptă*”. Viziunea mitică este întărită și prin dimensiunea monumentală și fantastică conferită fraților Căliman, prezenți în momentul cutremurului, la curtea de la Suceava: „*Uită-te la dâșii cât îs de mari și de grei: parcă ar fi inorogi*”. Gândirea lor este primitivă, mișcându-se pe linia acestei viziuni, ei fiind

convinși că „*n-a dat din coadă prea tare peștele cel mare pe care stă așezat pământul*”.

Cetatea Neamț este locul de reclusiune al lui Ionuț Jder, un topos unde recunoaștem tema exilului existențial al individului, condiție necesară reintegrării sociale a inocentului.

Jitnicerul Neculăieș Albu o răpește pe Marușca, fiica lui Iațco Hudici și dragostea târzie a lui Simion. Expediția recuperatoare la Volcineț, în Polonia, întreprinsă de frații Jderi este un episod eroic și cavaleresc.

Spectacolul căsătoriei lui Ștefan cel Mare cu Maria de Mangop, urmașă a vechilor Comneni, reține prin ceremonialul ce participă la realizarea culorii de epocă. La Sadoveanu nunta este un motiv central, având, pe lângă aspectul etnografic, valențe politice, filozofice sau sociale.

Nucleul narativ al volumului, unde Ștefan cel Mare apare în prim-plan, este scena vânătorii de la Izvorul Alb. Din nou faptul real este proiectat în mit. S-a afirmat de atâtea ori că vânătoarea domnească este un ritual de inițiere. Pelerinajul domnesc ilustrează motivul căutării – al soluțiilor de împlinire a unui destin individual – al voievodului – și colectiv – Moldova. Domnul este acum exploratorul. Pentru a lămuri sensurile prezentului și viitorului este necesară această contopire cu trecutul, care se realizează prin cufundarea în elementul naturii. Călăuză în această călătorie este legendarul bour.

Culoarea albă primește la Sadoveanu sensuri pozitive. Calul alb este simbolul puterii politice, iar bourul alb este primordial, fiind o metaforă a vechimii timpului. Izvorul alb este o metaforă a curgerii tuturor lucrurilor, sugerând existența universală. Forma metaforică a acestei călătorii pe verticală, spre starea edenică a începuturilor, este vânătoarea. Dacă stihile și apele sunt imagini ale schimbării, ale curgerii temporale, muntele, piatra exprimă permanența, fixitatea. Peștera este un loc al meditației.

Încă o dată observăm că la Sadoveanu natura nu este decorativă. Omul intră în corespondență cu ea, este încadrat cosmologic (Edgar Papu).

Inițierea în cel mai înalt grad în tainele naturii o întâlnim la mag sau la înțelept. Un astfel de tip uman este schivnicul de la Izvorul Alb, dar adevărați magi sunt și arhimandritul Amfilohie Șendrea, cuviosul Nicodim, dar și Ștefan cel Mare, care preia semnele astrelor și le aplică în cârmuirea țării:

ÎN APĂRAREA CREDINȚEI CREȘTINE (fragment din roman)

„— Părinte Amfilohie, grăi Domnul cu jumătate de glas, trebuie să mă mărturisesc sfinției tale. Astăzi sufletul meu s-a cutremurat în fața puterii lui Savaot.

— Toți suntem frunze la suflarea lui de vișor, îngână arhimandritul. Totuși pe aleșii săi Domnul Dumnezeu îi ocrotește, căci așteaptă să se plinească întâi lucrarea lor în această lume și în această viață.

Voievodul plecă fruntea.

— Părinte Amfilohie, făgăduința mea către Domnul Hristos și către prea curata lui Maică Fecioară mi-am împlinit-o în parte. Unele biserici au fost înălțate; altele se isprăvesc acum; altele se vor clădi. Apucând ismailiteanul Cetatea Împărăției, a spurcat lacașurile sfinte și le-a schimbat în geamii. Dumnezeu a îngăduit asta ca o pedeapsă grecilor, pentru destrăbălarea lor. Tarigrădenii de mult nu mai ascultau nici de Dumnezeu, nici de împărat. Fără aceste două ascultări, nici o împărăție nu poate sta. Deci varvarii surpând pe bizantini, Hristos a rămas săracit de-atâtea odoare. Unde a fost dulceață a inimii întru slava lui Isus, acum-a-i capiște idolească. N-am putut fi mai harnic, căci am găsit țara bântuită de răi și săracită; însă am sporit pe cât am putut, în acest pământ, cetățuile credinței. Paguba de acolo întrucâtva am răscumpărat-o.

— Slăvite stăpâne, la județul cel din veac se va ține samă.

— Nu-i destul, părinte.

— Știu, stăpâne. Această hotărâre ascunsă a măriei tale, de care eu umilitul am avut înștiințare, nu o vei mai întârzia.

— Crezi sfinția ta că acesta este înțelesul semnului ce mi s-a arătat azi?

— Luminată stăpâne, am fi lipsiți de credință dacă am înțelege altfel. În fiecare zi răsare și asfințește soarele, arătând trecerea timpului. Dumnezeu cere și alte fapte.

— Nu voi întârzia, sfințite părinte Amfilohie. Acesta e gândul meu cel mai adânc, pe care sfinția ta l-ai înțeles. De doi ani oastea mea e gătită — aștept să se miște domnii și craii, precum e înțelegerea. Fără un sprijin de pretutindeni, nu pot păși înainte. Când au purces de la crăia franțuzească și de la Italia luptători pentru Sfântul Mormânt, au ieșit de pretutindeni puterile creștinătății, ca să deie sprijin, și astfel au biruit cetățile necredincioșilor și au dobândit locul sfânt. Tot așa acum; vreau să văd aur și fier punându-se în mișcare; vorbele și făgăduințele nu folosesc dacă nu-s sprijinite de oști. Sunt în lume crai și împărați; puterea lor e slăbiciune dacă nu înțeleg de ce răsare și asfințește soarele, cum bine spui sfinția ta. Numai

prostimea viețuiește pentru pânțele; domnii și craii au altă rânduială. Cine nu vede primejdia ismailitenilor nu-i nici domn, nici crai. Cine nu se pune pe sine jertfă pentru credință, nu-i vrednic să fie în stăpânirea sa noroadele; e mai puțin decât cel din urmă mișel.“

OAMENII MĂRIEI SALE. Primele două volume alcătuiesc o cronică de familie, având în vedere provizoriul, viața de toate zilele. În același timp, ele sunt o cronică socială, analizând procesul alcătuirii în Moldova a unei noi societăți, bazate pe rânduială și dreptate. Ultimul volum este mai încărcat de istorie, este o frescă a întregii Moldove care se întărește pentru războiul cu turcii.

În volum distingem două episoade principale. Primul este călătoria lui Ionuț în Imperiul Otoman, care, în viziunea autorului, are atributele infernului. Reapariția lui Ionuț la suprafață, în urma acestei dispariții inițiatice, aduce achiziționarea unei a doua personalități, o transmutare de destin.



Tonitza. Ticuleana

Dintre episoadele secundare reținem farsa jucată de Ionuț lui Alexandrel-vodă, dar și povestea plină de mister a morarului de la Mănăilești, după care urmează o enclavă descriptivă – prezentarea ținutului Vasluiului – ce reține atenția prin dimensiunea panoramică, calm pregătitor pentru al doilea episod fundamental cu funcție de deznodământ: bătălia de la Vaslui. În realizarea tabloului luptei de la Podul-Înalt se recurge la procedeul amplificării epopeice, obținut prin comparații și hiperbole. Astfel, bătălia finală este plasată în timpul mitic. Scena confruntării cu balaurul se repetă canonic: „foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete și labe care se târâia prin mlaștină”; „...trupul balaurului a fost curmat în două”. În acest context simbolic, Ștefan cel Mare este investit cu rolul mitic al omorătorului de dragoni: „Osmanlâii au pornit în risipă mânași de biciul de foc al marelui arhanghel înfricoșat”.

Timpul terestru, istoria irumpe în eternitate.

Se poate spune că personajele nu suferă un proces de devenire psihologică, ele sunt fixe. De fapt, sunt încadrate cosmologic, natura se reflectă în om. Ele sunt arhetipuri, având rol mitic. În același timp, caracteristică spațiului epopeic este monumentalitatea eroilor.

Personajele apar și în ipostaza de naratori. Povestitorul narează istoria, povestitorii comentează viața. Solul papal și solii venețieni care vizitează Țara Moldovei creează romanul epocii. Când autorul întreprinde panorama vieții sociale, personajul colectiv devine narator: „Noi răzeșii, mai ales noi răzeșii din Țara-de-Sus, suntem bărbați care nu ne spăriem cu ușurință de unii și de alții”.

ȘTEFAN CEL MARE, UN PERSONAJ COPLEȘITOR. Cele două personaje fundamentale ale epopeii sunt Ștefan cel Mare și Ionuț Jder. Ștefan cel Mare este un personaj istoric, este domnitorul, dar este urmărit și în momente obișnuite, este umanizat. Portretul său urmărește linia inaugurată de Grigore Ureche: „Se vorbește prin sate despre măriasa că-i un om nu prea mare de stat, însă groaznic când își încruntă sprânceana”. Ștefan cel Mare este un om al Renașterii, un iluminist. De multe ori, postura sa de personaj absent îl

ridică la rangul de forță coordonatoare a realității. Înfăptuiește ordinea în planul uman („Războiul meu... îl am cu această țară fără rânduială”), dar și la nivel cosmic. „De când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiiile.” Este mag, învățat, dar are și atributele eroului, pentru că transmite un sens universului. Este un personaj justițiar instaurând în Moldova siguranța și spiritul dreptății. Dintre diversele situații în care e prezentat, definitoriu apare episodul luptei de la Vaslui, aceasta devenind simbol al tuturor războaielor sale, al epopeii Moldovei timpului său, al conducătorului de oști – Ștefan, el însuși erou de epopee.

OMAGIU CELOR CĂZUȚI ÎN LUPTĂ (fragment din roman)

Să-l surprindem pe măritul voievod într-o altă ipostază:

„Călare pe Vizir, și împresurat de curteni, măria sa a făcut în pas ocolul bătăliei; apoi s-a oprit în locul unde morții Moldovei fuseseră adunați. Se oprea ici-colo căutând cu privirile, până ce deodată a simțit la harmasarul său, încăpeștrii cu surguci și fuior de barbă, o neliniște. Vizir a ferit în lături, forăind. Măria sa a descălecat și a cunoscut, la câțiva pași pe comișii săi, și mai încolo pe bătrânul Căliman starostele.

Lepădând frâul, a trecut spre altarul ce se ridicase sub cerul liber și sub ninsoare și a îngenunchiat. S-au supus în genunchi steagurile de răzăși, curtenii și toată suflarea câtă era de față, iar vlădița Tarasie a început a ceti între clericii săi, sub prapori, stâlpul morților.

Din îngenuncherea sa, Voievodul ridică în răstimpuri privirile, chemat de acea tăcere înghețată a oștenilor săi. Stăteau cu fața spre cer, înseninați de alinarea din urmă și luminăția sa își simțea inima înnegurată de jale. După ce s-au cetit stâlpii și preoții cu psaltii au cântat cu frumoase glasuri veșnica-pomenire a căzuților, Domnul nu și-a putut stăpâni tulburarea și a rupt din sufletul său aceste vorbe în auzul celor din juru-i:

– Când răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Și avem să-i jelim deasemeni când soarele asfințește. Și când ne vom trezi la bătaia miezului nopții, avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemângâiați de pierderea lor.“



Anonim. Fetița cu pasărea moartă

TEME DE LUCRU

- Realizați portretul lui Ștefan cel Mare, așa cum se reliefează din textul de mai sus.
- Surprindeți (pe baza textului) elemente ale artei scriitoricești caracteristice lui Mihail Sadoveanu.
- Comentați ultimul paragraf citat din diferite perspective, propuse chiar de voi.
- Surprindeți alte trăsături ce evidențiază personalitatea voievodului. (I. P. B.)

BIBLIOGRAFIE: *** – Mihail Sadoveanu interpretat de..., Ed. Eminescu, București, 1977; Ciopraga, Constantin – Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare, Ed. Eminescu, București, 1981; Paleologu, Al. – Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu, Ed. Cartea Românească, București, 1977.

Percy B. SHELLEY

Prometeu descătușat



AUTORUL ȘI OPERA SA

Poet romantic englez, Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) a scris poeme de mari dimensiuni (*Zâna Mab*), poezii politice (*Cântec pentru fiii Angliei*), ode (*Odă vântului de apus*, *Unei ciocârlii*), piese de teatru (*Elada*, *Carol I*).

Concepția sa despre artă este expusă în eseu *În apărarea poeziei* (1821), în care autorul afirmă că poezia trebuie să aibă un rol salutar în schimbarea moravurilor sau a instituțiilor, iar poeții să devină „slujitori ai unei inspirații tainice, oglinzi ale giganticelor umbre pe care viitorul le proiectează asupra prezentului”.

PREZENTAREA TEXTULUI

Capodopera lui Shelley este drama lirică *Prometeu descătușat* (1820), reluare a unui mit antic, prelucrat înaintea sa, printre alții, de Eschil și Goethe.

În mitologie, Prometeu este un erou civilizator. Fiu al titanului Iapet, frate cu Atlas, el a plămădit omul udat cu apă și a dăruit omenirii focul, furat de la zei. Ca pedeapsă, din porunca lui Zeus, Hefaistos l-a înlanțuit pe stâncile Caucazului, iar un vultur a fost trimis să-i devoreze ficatul.

În prefața operei, Shelley lămurește felul în care și-a creat eroul. Prometeu este „tipul celei mai înalte desăvârșiri a naturii morale și intelectuale, care, mânat de cele mai curate și mai îndreptățite imbolduri, năzuiește spre cele mai bune și mai nobile țeluri”.

Drama are patru acte. În actul I, în Caucaz, înlanțuit de o stâncă, deasupra prăpastiei, Prometeu monologhează împotriva lui Jupiter, cel care l-a pedepsit: „Pe mine însă, care-ți sunt dușman, / Tu m-ai făcut, orbit de ură, domn / Asupra vicleșelor mele chinuite / Și-asupra răzbinării tale vane. / Trei mii de ani de ore fără somn, / De clipe măsurate prin durere, – / Încât să-mi pară tot atâția ani, – / Singurătatea, chinul, deznădejdea, / Disprețul, – iat-a mea împărăție: / Mai strălucită decât cea pe care / O vezi de pe-al tău tron nepizmit, / O, zeu atotputernic! De-aș fi vrut / Să-mpart rușinea tiraniei tale, / N-aș spânzura acum, pironit / De stânca asta neagră, moartă, rece, / Enormă ce-i alungă și pe vulturi, – / Făr-a avea în jur vreun fir de iarbă, / Vreo găză sau vreun zvon de viață vie. / Durerea, vai, mi-e dată pe vecie! / Nici o schimbare nu-i, nici o nădejde! / Și totuși rabd”.

Durerea îi dăduse lui Prometeu înțelepciunea și puterea de a uita ura împotriva lui Jupiter. Sosește Mercur, trimisul zeului, care îi cere să renunțe la luptă. Nici Furiile, amenințătoare, nu reușesc să-l înduplece pe Prometeu, pentru că el făcuse din propria-i agonie „o stavilă în calea tiraniei”.

În actul al II-lea apar Asia, iubita lui Prometeu, și Pantea, sora ei, aflate în surghiun într-o vale încântătoare din Caucaz. Ele se îndreaptă spre peștera lui Demogorgon, „un duh” cu puteri de oracol. Asia vrea să afle când va sosi „ora cea hărăzită” a eliberării lui Prometeu.

În actul al III-lea este prezentat Jupiter, în Cer, înconjurat de zeități și frământat de gândul că omul nu și-a pierdut speranța și curajul: „Supus-am lumea toată; numai omul /

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

Mai are-un suflet, ca un foc nestins / În care ard – spre cer – muștrări cumplite, / Și îndoieli, și bocete, și rugi / Rostite-n silă“.

Sosește Demogorgon și tirania este învinsă. Hercule îl dezleagă pe Prometeu, gestul semnificând eliberarea omenirii. Pământul-Mumă simte viață, bucurie și căldură prin trupul „bătrân, uscat și rece“.



Brâncuși. Noul-născut

Actul al IV-lea se petrece într-un colț de pădure, lângă peștera lui Prometeu. De pretutindeni curg „luminile și muzica“. A sosit ziua în care s-a împlinit blestemul prometeic: „Să-nfrunți Puterea – oricât de cumplită, – / Și să iubești, cu-ncredere deplină, / Pân-ce Speranța însăși va crea / Râvnitul țel din propria-i ruină: / Să nu te schimbi și să nu șovăi, da! – / Titanule, aceasta-i slava ta – / Să fii frumos, și bun, și liber, iată / Victoria și viața-adevărată!“

Drama lui Shelley este creată pe ideea că numai după alungarea tiraniei este posibilă unirea virtuții cu speranța și cu iubirea. Acest mesaj include opera în umanism.

TEME DE LUCRU

- Comparați poemul lui Shelley cu creația lui Al. Philippide *Izgonirea lui Prometeu* și identificați asemănări și deosebiri între ele, urmărind compoziția dramatică, structura romantică și viziunea modernă asupra mitului.
- Caracterizați-l pe Prometeu, din poemul lui Al. Philippide, pe baza următoarelor versuri:

*„Nu s-a sfârșit nimic. Mai este încă.
Nu crește veșnicia, nici nu scade.
Abia mai simt că vulturul mă roade;
Abia mai simt că rana mi-e adâncă.
Mi-e trupul stâncă-n lanțuri pe o stâncă!
De multă vreme nu mai știu să simt.“*

- Ce trăsături romantice puteți identifica în textul lui Shelley? (G. A.)

BIBLIOGRAFIE: Grigorescu, Dan – *Shelley*, E.P.L., București, 1962; Shelley, Percy B. – *Opere alese*, studiu introductiv și traducere de Petre Solomon, E.S.P.L.A., București, 1957.

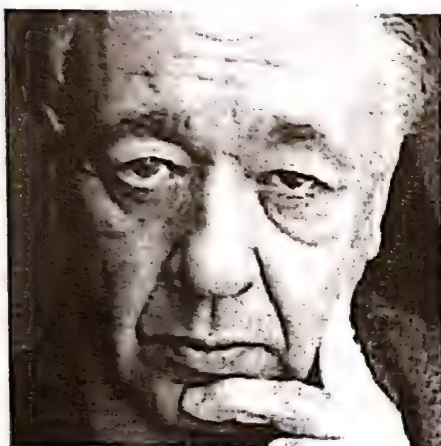
Eugen IONESCU

Regele moare

AUTORUL ȘI OPERA SA

Născut la 26 noiembrie 1909 în Slatina, Eugen Ionescu este dramaturg, eseist, critic literar, prozator și poet.

O parte a copilăriei și-o petrece în Franța, unde și urmează școala primară. Absolvă apoi Liceul „Sf. Sava” (1928) și Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București (1932). Scurt timp după absolvirea facultății, este profesor de limba franceză la licee din București și din provincie.



Debutază cu poezie în revista lui Tudor Arghezi, „Bilete de papagal” (1928). Debutul editorial are loc în anul 1931, cu placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*. Colaborează la revistele „Viața literară”, „Fapta”, „Zodiac”, „Facla”, „Floarea de foc”, „România literară”, „Rampa”, „Azi”, „Meridian”, „Familia”, „Reporter”, „Ideea europeană”, „Vremea”, „Universul literar”, publicând cronici literare, pagini de jurnal, eseuri, cronici plastice, poezii și fragmente de roman. În 1934 îi apare volumul *Nu* – „fals tratat de critică literară” –, conținând opinii contestatate și nonconformiste, vizând scriitorii contemporani consacrați: Arghezi, Camil Petrescu,

E. Lovinescu, Ion Barbu, Mircea Eliade. În 1938 – 1939 obține o bursă de doctorat la Paris. Pleacă, din nou, în Franța în 1941. În 1950 debutează ca dramaturg cu piesa *Cântăreața cheală*. Opera sa dramatică include peste treizeci de piese traduse și jucate pretutindeni în lume. În 1970 devine membru al Academiei Franceze. Este *doctor honoris causa* al mai multor universități din Europa și America.

Eugen Ionescu s-a impus ca teoretician al avangardei teatrale din deceniul al șaselea, așa-numitul „teatru al absurdului”. Cele mai cunoscute piese ale sale, scrise în limba franceză, apărute și în traducere românească, sunt: *Cântăreața cheală*, *Scaunele*, *Lecția*, *Ucișă fără simbrie*, *Rinocerii*, *Setea și foamea*, *Regele moare*. Este autor al mai multor volume de nuvele, jurnal și publicistică. Se stinge din viață la Paris, la 28 martie 1994.

PREZENTAREA TEXTULUI

EUGEN IONESCU ȘI ANTI-TEATRUL. Admirator al lui Caragiale, traducător al lui Urmuz, teoretician al avangardei teatrale din deceniul al șaselea, Eugen Ionescu fundamentează o nouă concepție asupra spectacolului dramatic. Este un anti-teatru, care neagă atât coerența limbajului, cât și structurile dramatice tradiționale. Vidul cuvintelor și neantul ontologic împiedică comunicarea, personajele sunt niște marionete (*Cântăreața cheală*, *Scaunele*). Totuși, o dată cu piesele *Rinocerii*, *Ucișă fără simbrie*, *Regele moare*, personajele lui Ionescu ajung să exprime esența condiției umane, angoasele ființei, într-o formulă teatrală cu totul nouă, în care tragicul se împletește cu poezia și absurdul.

„ACTUL DE A MURI CA MOTIV DRAMATIC.“ Apărută la Editura Gallimard în 1963 și tradusă în românește în 1968, piesa *Regele moare* aduce pe scenă „actul de a muri ca motiv dramatic exclusiv, fără alt nod conflictual“ (Al. Paleologu, *Spiritul și litera*). Pentru prima dată, moartea devine chiar substanța piesei; nu moartea ca deznodământ tragic, ci moartea ca eveniment unic și irepetabil pentru fiecare individ.

Regele Bérenger, cu cele două soții ale sale, Maria și Margareta, cu doctorul (care este totodată călău și astrolog), cu slujnica Juliette și cu bătrânul guard trăiesc într-un regat intrat în stare de dezagregare, de „împuținare“, un regat pustiu, care se va stinge o dată cu regele: ordinea cosmică și ciclurile naturii se dezagregă, zidurile se surpă, pânzele de păianjen invadează odăile. Aceste semne ale morții nu sunt ignorate decât de rege, iar regina Margareta și doctorul trebuie să-l pregătească într-un scurt răgaz pentru moarte. Drama o reprezintă tocmai conflictul interior al omului ce descoperă că va muri, tocmai reacțiile sale în fața morții, agonia, încercarea de a se agăța cu orice chip de viață. Orice amănunt al vieții cotidiene, orice lucru neînsemnat dobândesc din această perspectivă o importanță copleșitoare: pisicuța pe care a iubit-o, rasolul de la prânz capătă o valoare absolută pentru rege, căci ele reprezintă existența. Moartea semnifică, oricât am încerca să ne pregătim, intrarea în neant; ea echivalează cu stingerea lumii întregi. În plus, moartea este o experiență atât de intimă, imposibil de transmis, o experiență unică, în care individul este atras singur. Or, ceea ce a reușit E. Ionescu prin fantezia sa (simbolică, poetică, absurdă) este tocmai exprimarea inexprimabilului, împărtășirea acelei propoziții intolerabile: „*Voi muri*“.

Obsesia morții este de altfel mai veche, ea datează din tinerețe. În *Nu* apare exprimată această spaimă de moarte: „Mi-e teamă. Am avut o dată senzația iminenței morții: a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al ființei mele întregi“ (*Nu*, București, 1934).

Zbaterea împotriva morții, negarea ei, încercarea de a se agăța de Maria (simbol al dragostei și al vieții) se vor dovedi zadarnice. În cele din urmă Margareta, soția cea aspră (simbol al morții), îl va ajuta să se desprindă de viață.

Moartea reprezintă nu numai acțiunea dramatică a piesei; ea conferă (după cum observa Al. Paleologu) „o suveranitate, o eminență absolută consacrate și de un anumit ceremonial“. Bérenger devine rege pentru că moare. Autorul păstrează o ambiguitate în statutul personajelor: ele se comportă când ca niște persoane banale, chiar și castelul pare o locuință burgheză, când asemenea unor alte regale. Dar Bérenger se transformă în momentul morții nu numai în rege, ci și în inventatorul cel mai fertil, în poetul cel mai mare (Shakespeare), în constructorul cel mai de seamă (a întocmit planurile turnului Eiffel), în comandantul cel mai viteaz.

Existența individuală devine un univers de sine stătător, al cărui centru este individul însuși. El, regele, creează florile, miresmele, culorile, anotimpurile. Guardul subliniază aceasta: „*O lume pe măsura regelui*“.

„*Le roi se meurt*“, poemul dramatic al agoniei și morții, în care răsună o disperare irezistibilă, funciară, viscerală, e totodată un ditiramb, unul din cele mai tari elogii aduse vieții“ (Al. Paleologu, *Spiritul și litera*).

ABSURDITATEA MORȚII ȘI BANALITATEA VIEȚII (fragment din text)

„JULIETTA: *Voi, miliarde de morți, ajutați-l.*

GUARDUL: *O, Nimicnicie, ajută-l pe Rege.*

REGELE: *Miliarde de morți. Îmi înmulțesc temerile. Le urmăresc agonia. Moartea mea e fără număr. Atâtea lumi se sting în mine.*

MARGARETA: *Viața e un exil.*

REGELE: *Știu, știu.*

DOCTORUL: *De fapt, maiestate, vă întoarceți în patrie.*

MARIA: *Vei merge acolo unde erai înainte de-a te naște. Nu-ți fie teamă. Trebuie să cunoști locul acela, în chip nelămurit, bineînțeles.*

REGELE: *Îmi place exilul. M-am expatriat. Nu vreau să mă mai întorc acolo. Ce lume era aceea?*

MARGARETA: *Adu-ți aminte, fă un efort.*

REGELE: *Nu văd nimic, nu văd nimic.*

MARGARETA: *Adu-ți aminte, hai, gândește, hai, cugetă. Gândește, gândește, n-ai gândit niciodată.*

DOCTORUL: *Nu s-a gândit niciodată la asta.*

MARIA: *Lume de apoi, lume pierdută, lume uitată, lume scufundată, înalță-te la suprafață.*

JULIETTA: *Altă câmpie, alt munte, altă vale...*

MARIA: *Amintiți-i numele vostru.*

REGELE: *Nici o amintire din patria asta.*

JULIETTA: *Nu-și mai amintește de patria lui.*

DOCTORUL: *E prea slăbit, nu e în stare.*

REGELE: *Nici o nostalgie, oricât de sfielnică, oricât de fugară.*

MARGARETA: *Lasă-te în voia amintirilor, cufundă-te în golul amintirilor, dincolo de amintire. (Doctorului.) Nu duce decât dorul acestei lumi.*

MARIA: *Amintire de dincolo de amintire, arată-i-te, ajută-l.*

DOCTORUL: *E greu de tot, vedeți, până-l faci să se scufunde.*

MARGARETA: *Va trebui, totuși.*

GUARDUL: *Maiestatea-sa n-a fost niciodată batiscaf.*

JULIETTA: *Păcat. N-are antrenament.*

MARGARETA: *Va trebui să învețe meseria.*

REGELE: *Când e în primejdie de moarte, furnica cea mai neînsemnată se zbate, e părăsită, despărțită brusc de semenele ei. Și-n ea se stinge o lume. Nu e firesc să mori, dacă nu vrei. Vreau să exist. (...)*

MARGARETA: *Au mai rămas treizeci și două de minute, treizeci de secunde.*

REGELE: *Mă ridic.*

DOCTORUL: *E penultima tresărire.*

I-a vorbit Margaretei.

Regele cade în fotoliul cu roțile pe care Julietta l-a apropiat de el.

E învelit, i se pune o buiotă, el rostește înainte:

REGELE: *Mă ridic.*

Buiota, cuvertura etc. apar încetul cu încetul în scena care urmează, aduse de Julietta.

MARIA: *Gâfâi, ai obosit, odihnește-te, ai să te ridici mai pe urmă.*

MARGARETA (Mariei): *Nu minți. Nu-l ajuți cu nimic.*

REGELE (în fotoliu): *Îmi plăcea muzica lui Mozart.*

MARGARETA: *Ai s-o uiți.*

REGELE (Juliettei): *Mi-ai cârpit pantalonii? Crezi că nu mai am nevoie de ei? Mantia mea de purpură avea o gaură. I-ai pus un petic? Mi-ai cusut nasturii care lipseau la pijama? Mi-ai dat pantofii la pingelii?*

JULIETTA: *Nu mi-a fost gândul la asta.*

REGELE: *Nu ți-a fost gândul la asta! La ce te gândești? Spune-mi, ce-ți face bărbatul?*

Julietta și-a pus sau își pune boneta
de infirmieră și un șorț alb.

JULIETTA: *Sunt văduvă.*

REGELE: *La ce te gândești când faci curat prin casă?*

JULIETTA: *La nimic, maiestate.*

În tot ce spune Regele în scena aceasta, trebuie să apară
mai degrabă năuc, buimăcit, decât patetic.

REGELE: *De unde vii? Cine sunt ai tăi?*

MARGARETA (Regelui): *Niciodată nu te-a interesat.*

MARIA: *Niciodată n-a avut vreme s-o întrebe.*

MARGARETA (Regelui): *Dar lucrul nu te interesează în fond.*

DOCTORUL: *Vrea să câștige timp.*

REGELE (Juliettei): *Povestește-mi viața ta. Cum trăiești?*

JULIETTA: *Am o viață grea, stăpâne.*

REGELE: *Viața nu poate fi grea. E o contradicție.*

JULIETTA: *Viața nu e frumoasă.*

REGELE: *E viață.*

Nu e un adevărat dialog. Regele vorbește
mai degrabă cu sine însuși.

JULIETTA: *Iarna, când mă scol, e încă noapte. Sunt rebegită de frig.*

REGELE: *Și eu la fel. E un frig de altă natură. Nu-ți place să-ți fie frig?*

JULIETTA: *Vara, când mă scol, abia dacă se crapă de ziuă. Lumina e palidă.*

REGELE (cu încântare): *Lumina e palidă! Sunt tot felul de lumini: albastre, trandafirii, albe, verzi, palide!*

JULIETTA: *Eu spăl toată rufăria casei, la spălătorie. Mă dor mâinile, mi-a crăpat pielea.*

REGELE (cu încântare): *Te doare. Te ustură pielea. Nu ți-au cumpărat încă o mașină de spălat? Margareta, cum de nu e o mașină de spălat rufe la palat?*

MARGARETA: *A trebuit s-o punem amanet pentru un împrumut de stat.*

JULIETTA: *Deșert oalele de noapte. Fac paturile.*

REGELE: *Face paturile! Acolo te culci, adormi, te trezești. Ai băgat de seamă că te trezești în fiecare zi? Să te trezești în fiecare zi... Vii pe lume în fiecare dimineață."*

MARI TEME LITERARE

TEME DE LUCRU

- Existența apare redimensionată în perspectiva morții iminente. Comentati atitudinea regelui față de gesturile cele mai banale ale vieții cotidiene.
- Moartea este un fenomen unic, irepetabil, pentru fiecare individ. Experiența, filozofia sunt neputincioase în fața morții. Fiecare moare singur. Dezbateți aceste afirmații.
- Care sunt valorile regalității în această piesă? (D. I.)

BIBLIOGRAFIE: Balotă, Nicolae – *Labirint*, Ed. Eminescu, București, 1970; Paleologu, Al. – *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970; Negoțescu, Ion – *Însemnările unui cosmopolit*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

SCENE
DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

Relația dintre literatură și realitate a cunoscut, de-a lungul timpului, abordări dintre cele mai interesante, de la ideea că textul literar e o copie a lumii înconjurătoare până la dorința unor poeți simbolști și moderni de a elimina din creația lor orice urmă a vieții concrete. Cea mai cunoscută și cea mai rezistentă în timp e viziunea de tip mimetic, susținută în antichitatea grecească deopotrivă de Platon și Aristotel, deși cu motivații total opuse. Cum se știe, pentru Platon lumea fenomenală e doar o copie imperfectă, iluzorie a lumii eterne a ideilor – singura lume adevărată, după opinia filozofului. Urmează că literatura – care în principiu oglindește realitatea dată simțurilor – nu e altceva decât copia unei copii. Tocmai datorită naturii ei mimetice – crede Platon – literatura nu are posibilitatea de a se ridica la idee și e inferioară filozofiei. Astfel, ea nici nu poate reprezenta o adevărată formă de cunoaștere.

La Aristotel, în schimb, toate componentele actului de imitare a realității dobândesc funcții pozitive. Dincolo de demonstrațiile și exemplele pe care ni le pune la dispoziție celebrul tratat *Poetica*, sunt de reținut, pentru ceea ce ne interesează aici, convingerea lui Aristotel că literatura este o formă viabilă de reprezentare a lumii și ideea că această reprezentare e și o modalitate de cunoaștere, la fel de importantă ca și perspectiva filozofică. Există astăzi teorii care susțin cu argumente dintre cele mai subtile (vezi în acest sens Murray Krieger – Teoria criticii) esența mimetică a artei și acestea sunt toate teorii de factură aristotelică. Le regăsim în timp în estetica renașteristă, în cea a clasicismului francez din secolul al XVII-lea, în opiniile despre literatură (și mai ales despre roman) ale scriitorilor realiști din secolul al XIX-lea.

Într-o considerabilă măsură mimesis-ul înseamnă realism, oglindire a realității în datele ei concrete empirice, sociale, istorice. Modalitățile oglinzirii sunt firește variabile de la o perioadă la alta, dar nici realitatea pe care o au în vedere scriitorii de-a lungul timpului nu este mereu aceeași. Realitatea imediată are o multitudine de fațete, unele mai luminoase, altele mai umbrite, unele mai spectaculoase, altele mai terne, iar interesul scriitorilor față de aceste fațete e în continuă mișcare. Realitatea devine astfel un spațiu cu geometrie variabilă, ea nu poate fi niciodată redusă la propriul ei prezent, ea e mai degrabă o expresie a coexistenței trecutului cu prezentul sau a conflictului dintre trecut și prezent. Realitatea e istorie în aceeași măsură în care e actualitate, ea e existență la zi, dar și memorie, evocare, întoarcere în timp. Lumea de ieri și lumea de azi sunt spații de investigare perpetue, în care pot fi regăsite toate temele importante ale literaturii. Aproape că nu există operă literară în care lumea reală să nu se constituie în substanța primă a ficțiunii.

Să notăm imediat că aspectele sociale ale lumii apar cu precădere în roman. Iar investigarea selectivă a acestor aspecte a condus, din secolul al XIX-lea încolo, la apariția diferitelor tipuri de roman: de moravuri, sentimental, istoric, psihologic, picaresc, al formației intelectuale etc. În literatura noastră, apropierea de realitatea contingentă se face însă, mai întâi, prin formele prozei scurte: jurnale de călătorie (Însemnare a călătoriei mele de Dinicu Golescu), fiziologii (Fiziologia provincialului de C. Negruzzi), povestiri, amintiri (O călătorie de la București la Iași înainte de 1848 de Ion Ghica), nuvele (O alergare de cai de C. Negruzzi sau Nenorocirile unui slujnicar de Nicolae Filimon) etc.

Capitolul de față conține prezentarea unor texte în proză de o mare varietate. De la Nicolae Filimon și Ion Ghica la Gabriela Adameșteanu și Silviu Angelescu putem

urmări în aproape toate metamorfozele ei felul în care se manifestă relația dintre scriitor și realitate. Ciocoi vechi și noi e primul roman românesc de valoare, în care realismul viziunii se combină cu perspectiva istorică pentru a crea, prin figura lui Dinu Păturică, un tip uman, cel al parvenitului, cu o bogată posteritate. Îl regăsim, după avatarurile sale numite Tănase Scatiu (Viața la țară și Tănase Scatiu de Duiliu Zamfirescu) sau Stănică Rațiu (Enigma Otiliei de G. Călinescu), în persoana lui Iancu Urmatecu din romanul lui Ion Marin Sadoveanu, Sfârșit de veac în București. Așa cum spune și titlul, această carte prezintă o lume crepusculară, în curs de disoluție, în care trecutul aristocratic e învins de lipsa de scrupule și ambiția burgheză a parvenirii. Personaje dintr-o altă lume apar și în Cartea nunții, romanul lui G. Călinescu, acestea sunt bătrânele zaharisite din „casa cu molii” din care evadează Jim Marinescu în iubirea lui pentru Vera. Lumea românească de ieri, cea din primele decenii ale secolului XX, e memorabil reconstituită și în romanul Gabrielei Adameșteanu, Dimineață pierdută. În cazul tuturor acestor romane putem sesiza și un conflict între mentalități, psihologii, comportamente, vârste și clase sociale diferite.

Între tinerii prozatori români afirmați în anii '80 și preocupați de noi mijloace ale apropierei de real, Mircea Nedelciu (O căutare în zăpadă) face un excurs în propria sa biografie în căutarea fiorului primordial al vieții, iar Silviu Angelescu prin Calpuzanii propune un roman istoric de factură parodică, în care sunt vituperate moravuri, caractere, obiceiuri. Demersul său nu e departe de demersul lui Vasile Alecsandri, care în Balta-Albă prezintă lumea de contraste de la începuturile civilizației românești moderne, pentru ca în Istoria unui galbân să recurgă la o pictură a mediilor de tip picaresc, punând față în față, în locul unor personaje umane, două monede, cu toată istoria trecerii lor prin lume.

Temele lumii sociale sunt prezente în literatura universală la nenumărați mari scriitori, printre care: Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Dickens, Jack London, Galsworthy, Thackeray sau Tolstoi, Dostoievski, Cehov și alții. Aventura, războiul, erosul, familia, ambiția parvenirii, adaptarea sau inadaptarea la mediu, căutarea de sine sunt temele mereu prezente ale romanului realist. Întâlnim aproape toate aceste elemente într-un roman de un accentuat dramatism cum este Doctor Jivago de Boris Pasternak. Personaje în luptă cu mediul din care fac parte apar în romanele lui Jack London (Martin Eden) și Lion Feuchtwanger (Înțelepciunea nebunului). Însă aici cadrul simplei povești epice e depășit spre pictura mediilor și a moravurilor. Lucrul acesta e și mai evident în două mari romane ca Mizerabilii de Victor Hugo și Iluzii pierdute de Balzac.

Ținând seama de toate aceste exemple, e de remarcat faptul că substanța lor epică e completată de o bogată substanță descriptivă ce dovedește un simț deosebit pentru observația vieții. Faptul e caracteristic romanului, chiar dacă nu toți romancierii sunt în stare, așa cum a reușit Balzac, să facă prin cărțile lor concurență lumii civile. Nu orice romancier poate fi „un secretar al istoriei”, deși în secret orice romancier visează asta. În literatură esențială e de cele mai multe ori iluzia de realitate și la această dimensiune nu se poate ajunge fără o neslăbită curiozitate în fața lumii. Abia ceea ce este bine cunoscut poate deveni în literatură și viabil, verosimil, convingător. (Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol în mod deosebit prin imagini de epocă.

Ciocoii vechi și noi

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 6 septembrie 1819 în București și a decedat la 19 martie 1865, în Capitală. Este nuvelist, romancier, primul nostru critic muzical profesionist, cronicar dramatic. Urmează diferite școli catihetice, de cântăreți, este cântăreț și epitrop bisericesc. Formațiunea sa culturală este mai mult a unui autodidact, dar cu temeinice cunoștințe în domeniul literaturii și artelor. Este funcționar la Departamentul Credinței, iar în 1859 devine secretar al Comisiei Documentale. Din 1862 este funcționar al Arhivelor Statului, șef al Despărțirii Istorice și a Bunurilor Publice, funcție ce îi înlesnește contactul cu o lume pe care o va evoca în romanul său. Debutează cu un articol în ziarul „Naționalul” (1857); memoriile și notele de drum din călătoria făcută prin Imperiul Austriac, Germania și Italia vor apărea în volum sub titlul *Excursiuni în Germania Meridională*. Această „excursiune” îi va oferi subiectul pentru două nuvele ale sale, cu evident caracter romantic, *Mateo Cipriani* (1861) și *Friedrich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieții lui Napoleon I*. Tot în 1861 scrie și publică nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*, operă de referință în evoluția prozei noastre realiste. A cules și prelucrat basme (*Roman Năzdrăvan*, *Omul de piatră*, *Omul de flori cu barbă de mătasă*). În 1862, în „Revista română” a lui Alexandru Odobescu, începe publicarea în foileton a romanului original *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoarici mănâncă* (în volum va apărea în 1863), opera cea mai importantă a scriitorului, primul roman notabil din literatura noastră, care marchează un moment important în evoluția speciei.



PREZENTAREA TEXTULUI

ROMANUL UNEI EPOCI. Operă în multe privințe exemplară pentru istoria romanului românesc, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoarici mănâncă* întrunește toate caracteristicile unei paradigme epice prin care se încheie o epocă (mai mult culturală decât literară), spre a se deschide o alta, marcată de un mult mai accentuat spirit estetic. Publicat mai întâi sub formă de foileton în „Revista română” și tipărit în volum în 1863 la „Imprimeria statului”, romanul lui Filimon succede unei destul de numeroase serii de încercări narative de mai lungă întindere, unele repede și inexplicabil abandonate, altele hibride, artificioase și destul de precare sub raportul realizării (*Tainele inimei* de Kogălniceanu, *Manoil* și *Elena* de Bolintineanu, *Un boem român* de Pantazi Ghica, *Mistere din București* de Ioan M. Bujoreanu, *Don Juanii din București* de Radu Ionescu etc.). Comparat cu predecesorii săi, autorul *Ciocoilor...* pare un scriitor mai matur, sensibil evoluat, dovedind o înțelegere superioară a funcției și posibilităților literaturii. Faptul este vizibil atât la nivel tematic, prin noutatea și relativa profunzime a realității investigate,

MARI TEME LITERARE

cât și sub aspect retoric, compozițional. Totuși, într-o măsură destul de pronunțată, opera lui Filimon este și o sinteză a tendințelor ce i-au premers: romanul sentimental și de moravuri, epica de mistere, romanul de senzație și realist (în maniera Eugène Sue), povestirea istorică sau cu subiect patriarhal. Există în acest prim roman românesc multe naivități și inabilități de construcție, personajele sunt croite după tiparele celui mai strident maniheism, obiectivitatea relatării cedează mult prea adesea în fața *parti-pris*-ului satiric, unele pasaje au un caracter excesiv moralizator, acțiunea e de la un punct încolo previzibilă, iar conflictele umane nu implică aproape deloc psihologia etc. Și cu toate acestea, scrierea lui Filimon nu și-a pierdut nici astăzi puterea de atracție, stârnind în continuare pasiuni interpretative dintre cele mai neașteptate. „De unde vine totuși – se întreba în 1941 G. Călinescu – rezistența romanului, atât de șubred la analiză?” Și tot el încerca să răspundă: „Din marea siguranță a desenurilor și a tonurilor fundamentale. Tabloul e lucrat repede, în fierbințeala intuiției, prin contururi și gesturi schematice, renunțându-se la detalii. (...) Simplificarea colorilor și a liniilor face ca tabloul să fie cu atât mai neted cu cât e mai îndepărtat” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

PERSPECTIVA ISTORICĂ. Dar „îndepărtarea” aceasta, despre care vorbește criticul, nu privește doar stilul, tehnica de lucru a autorului, ci și materia, substanța intimă a cărții. Reușita lui Filimon a rezultat probabil și din distanța temporală pe care el a știut să o impună între sine și subiectul ales. Nu numai pentru noi, cititorii de azi, ci și pentru autorul lui, *Ciocoii vechi și noi* e un roman istoric, un roman inspirat din trecut. Pentru a-și scrie cartea, Filimon a fost mai întâi obligat la o muncă de arhivar, conspectând documentele unei epoci (1814 – 1821) nu mult îndepărtate în timp de propria sa lume, însă definitiv istoricizată (de la limbaj și vestimentație până la suprastructura politico-administrativă) la începutul deceniului VII al secolului al XIX-lea. Rezultatele cercetărilor de arhivă s-au topit parțial în pasta fabulației, însă nu de puține ori au trecut direct în subsolul paginilor sau în unele secvențe „independente”, completând adevărul artistic și accentuând coordonata artefactieră a întregului demers.

RANGURI ȘI RITUALURI FANARIOTE (fragment din text)

„Cereemonia dării rangurilor pe timpul lui Caragea era aceasta: individul hotărât a lua rang, de era funcționar, se recomanda domnitorului de către ministrul sub care servea; iar când se-ntâmpla să fie protegiatul vreunuia din boieri, îl recomanda postelnicul cel mare.

Cereemonia începea astfel: Domnul ședea pe sofa în sala de primire, iar când se apropia pețitorul de rang, se scula în sus și îl îmbrăca cu o haină de mătase albă, cu vârgi de fir, în formă de biniș sau tunică; apoi, adresându-se către persoana cășfănită, îi zicea cuvintele acestea: «Pentru osârdia și credința cu care ai slujit țării». Aceste cuvinte nu se ziceau tot într-un fel, ci după informațiunile ce avea domnitorul despre persoana căruia voia să-i dea rang. Grigore vodă Ghica, când a îmbrăcat cu caftan pe răposatul Barbu Catargiu, s-a servit cu aceste cuvinte: «Te cinstesc cu acest caftan, ca să deștept în tine dragostea către faptele cele bune». Cu ocazia îmbrăcării de caftan a răposatului Tache Rallet, îi zise: «Te cinstesc cu acest caftan pentru multa vreme de când stai fără chiverniseală și pentru evghenia neamului tău».

După aceea postelnicul cel mare comunica celor de față numele rangului, apoi după dânsul ieșea sealeam-ceaușul sau baș-bulucbașa și vestea mulțimei numele individului și rangul ce primise.

După săvârșirea ceremoniei, cel ce primea rang pleca din curtea domnească pe jos, dacă rangul era mic, iar de era de la stolnic în sus, îl puneă călare pe cal domnesc, împodobit cu cioltare de fir și calcane de argint, și îl petrecea până la locuința sa cu alaiul domnesc.

Ajungând la casa sa, venea meterhaneaua și-i cânta, apoi veneau trăsurile domnești, având într-însele idiclii și cafegii, cu tacâmuri de dulceață, cafea și ciubuce, toate domnești, și îi cinstea ca din partea domnului; iar cel cu rangul căta să plătească lei 400 pentru meterhanea și câte un bun bacșiș la idiclii, cafegii și ciubuccii.“

FICȚIUNE ȘI ISTORIE REALĂ. Fragmentul de mai sus reprezintă o notă de subsol cu caracter strict documentar. Putem descoperi în această procedură semnul unei naive scrupulozități „științifice“, ce pare de prisos în cadrul unei opere de ficțiune. Lipsa unei bogate tradiții a scrisului beletristic, ca și inexperiența romanescă a autorului ar putea fi



București. Cheiul Dâmboviței. Imagine de epocă

aduse în discuție. În funcție de perspectiva critică aleasă, calitățile și defectele romanului se pot însă dovedi entități reversibile. Perpessicius a găsit de cuviință să semnaleze „excesul de material documentar“ (*Scriitori români*), un exces – consideră criticul – de factură romantică, rod al preocupării prea insistente pentru „culoarea locală“. Nicolae Manolescu observă, dimpotrivă, că „exhibarea documentației“ nu are o valoare negativă. Cu ajutorul capitolelor de arheologie socială, al actelor și inventarelor copiate direct din hârtiile epocii lui Caragea – arată criticul –, „ficțiunea e situată în mijlocul unei istorii reale“ și scrierea lui Filimon dobândește astfel calitatea de „întâiul nostru roman istoric adevărat“ (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*). Trebuie totuși să observăm că opera aceasta nu are aproape nimic de-a face cu patosul evocator sau cu molcomul elan anamnetic al narațiunilor ce-și propun să reconstituie pur și simplu trecutul. Apoi, aplecarea spre romantism a autorului e mai degrabă superficială. Această trăsătură, la urma-urmelor firească (în contextul coexistenței la noi a curentelor literare), e mereu contrabalansată de o certă vocație socială

și realistă, cu accent pe „descrierea analitică” (Tudor Vianu) și infatigabila pornire a observării interiorității prin fizionomie.

CODUL DE LECTURĂ. Înainte de a fi un exponent al unei epoci, înainte de a fi un erou excepțional prins în vârtoarea unor situații excepționale, Dinu Păturică, figură întru totul memorabilă, este un personaj tipic plasat în contexte tipice, de natură acestea a-i preciza și mai mult „personalitatea”, apartenența sa la o galerie de caractere etern-umane. Poate că realismul (de factură mai degrabă stendhaliană decât balzaciană, cum a remarcat G. Călinescu) romanului și personajului nu ni s-ar fi părut astăzi atât de pronunțat fără lunga serie a parvenitilor și impostorilor, ariviștilor și aventurierilor norocului pe care proza noastră i-a omologat la vreme cu o serioasă promptitudine: Tănase Scatiu, Stănică Rațiu, Lică Trubadurul, Iancu Urmatecu etc. Abia atinsă și destul de vag conturată, ca un element între altele, la precursorii săi, tema parvenirii devine la Filimon o obsesie sociologică în stare să-și subordoneze totul, inclusiv opera literară ca atare. Că este vorba în primul rând de o problemă socială pe care autorul încearcă să o illustreze, într-un mod cât mai puțin plicticos și abstract, apelând la mijloacele literaturii, deducem chiar din *Dedicația* și *Prologul* care deschid romanul. Cele două scurte texte de premeditare subminează într-un fel interesul cititorului pentru particularitatea operei și imprevizibilitatea acțiunii, dar ele au rolul de a propune un cod al lecturii care să confrunte în permanență substanța epică cu ideologia – afirmată deschis de la bun început – pe care ea o încorporează. Scriind literatură, Filimon nu urmărește divertismentul, ci morala fabulei, aspectul etic al faptelor narate. Sforile personajelor sale sunt strâns ținute în mână pentru că Păturică, Andronache Tuzluc și Chera Duduca, pe de o parte, Gheorghe, Banul C. și Maria, pe de alta, reprezintă două serii antinomice ireconciliabile, modele pozitive și negative de aspirație și conduită.



București. Piața Sf. Anton în 1903

Interesant și simpatic prin excesul de alb și negru și grija maniacală de a lipi peste tot etichetele cu rol de orientare în spațiul moravurilor și năravurilor, maniheismul lui Filimon transcende totuși literatura și privilegiază o posibilă (cu toate că elementară) tipologie socială. „O moralitate abstractă veghează la căpătâiul realității concrete” (N. Manolescu), fapt normal pentru epoca în care scria Filimon, când literatura încă nu se emancipase de sub constrângerea funcției sale critice, pedagogică și naiv mimetică. De altfel, titlul dublu al romanului, cu a doua sa parte de natură paremiologică („*Ce naște din pisică șoarici mănâncă*”), este grăitor tocmai în acest sens. Nu numai că substanța cărții confirmă adevărul proverbului, dar în final acest nărav „genetic” e și sancționat cu toată asprimea cuvenită. De unde tezismul literar de rigoare.

CONSTRUCȚIA CĂRȚII. Rămânând însă numai la constatările de mai sus, am opera o reducere simplificatoare. Pendularea între senzaționalul romantic și veridicitatea realistă, între concret și livresc, între istorie, sociologie și morală vorbește mai probabil despre o voință a complexității operei decât despre indecizia auctorială a unui perimetru strict delimitat. Construcția romanului nu pare a fi menită întru totul urmării destinului

personajelor. Unele interludii „eseistice” sau istoriografice lasă pentru o vreme acțiunea în suspensie, totuși ele își au un rost al lor instructiv, ferind, pe de altă parte, întreaga construcție de precaritate și monotonie. Revenirile la ficțiune se fac prin reamintirea capitolelor în care personajele au fost provizoriu părăsite, dar între timp aceste personaje au suferit transformări miraculoase și orizontul lor de existență s-a colorat cu noi ambiții și planuri. Eroii lui Filimon evoluează întotdeauna prin salturi invizibile cititorului, însă situația aceasta nu are de ce să surprindă sau să nedumerească de vreme ce destinul tuturor protagoniștilor se află prescris în chiar schema teoretică ce guvernează cartea. Unele planuri epice se întretaie sau se desfășoară paralel, actele și acțiunile personajelor se luminează reciproc și, în ciuda unor hiatusuri sau interpretări exterioare fabulației, subiectul romanului se construiește relativ simplu, într-o simetrie socială a ascensiunii și degringoladei individuale.



București. Cheiul Dâmboviței.
Imagine de epocă

Totul începe într-o dimineață de toamnă a anului 1814, când Dinu Păturică, fiul unui modest boiernaș de țară, se prezintă cu prefăcută umilință în fața marelui postelnic Andronache Tuzluc, căruia îi înmânează o scrisoare conținând rugămintea de a i se încredința o slujbă cât de mărunță.

Primul capitol al romanului debutează în manieră balzaciană, cu prezentarea amănunțită a protagoniștilor principali. Vom regăsi această manieră de-a lungul întregii cărți. Paginile sunt scrise cu mână sigură și dovedesc un acut simț al observației fizionomice și vestimentare.

DINU PĂTURICĂ ȘI ANDRONACHE TUZLUC (fragment din roman)

„Într-o dimineață din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un anterior de șamalagea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă vâpsiți cafeniu; încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef; cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă; în cap cu cauc de șal, a cărui culoare nu se putea destinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cârpit, și purtând ca veștmânt de căpetenie o fermenă de pambriu ca paiul grâului, căptușită cu bogasiu roșu; un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectându-se în trăsăturile feței sale, lăsa să se vadă până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi pune înaintea și obstacolile ce întâmpina în realizarea lor.

În momentul acela ușa scării se deschise și se arătă înaintea junelui un arnăut îmbrăcat numai în fir, cu pistoale și iatagan la brâu și cu tătarcă roșie blănită cu vulpe nafe. Mândrul albanez, fără să privească cât de puțin pe bietul june ce-i făcea temenele până la pământ, strigă cu voce de stentor: «Ioane, trage butca boierului la scară».

Vizitiul, dupe ce plesni de câteva ori din bici și mai făcu câteva marafeturi prin care voia să arate abilitatea ce avea în meseria sa, trase butca la scară.

Nu trecu mult și se auzi pașii cei leneși și gravi ai marelui postelnic, ce cobora scara cu o cadență simetrică. Junele, a cărui atențiune era așintită la cea mai mică mișcare ce se petrecea, auzi și el acest zgomot și cu un aer în care se vedea foarte curat neliniștea, ridică de la pământ două cutii cu păstrăvi și câteva cu găini; apoi vâri machinălicește mâna în sân și scoase un plic sigilat; iar după ce își strânse fermeneaua la piept și-și luă caucul din cap, lăsând să se vază o căpătână rasă peste tot și numai în creștet cu vreo câteva fire de păr, luă o poziție umiltoare și așteptă sosirea boierului. În fine postelnicul apăru în scară îmbrăcat cu antiriu de cutnie ca gușa porumbului, încins peste mijloc cu un șal de Țarigrad, cu ișlicul în cap și învelit până la ochi cu o giubea de postav albastru blănită cu blană de răs. El



București. Podul Mogoșoaiei. Imagine de epocă

zări pe june și-i zise cu gravitatea de boier de protipendada:

– Cine ești, măi băiete, și ce voiești de la mine?

Junele căzu în genuchi și, sărutând pulpana antirului, răspunse cu o voce lăngedă ce inspira compătimire:

– Să trăiți întru mulți și fericiți ani! Sunt Dinu Păturică, nemernicul fiu al prea umilitei voastre slugi treti-logofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vâtaf de curte al înălțimei voastre.

– Ei bine, spune-mi ce vrei de la mine?

– Am o scrisoare de la tata către prea cinstitul și de bun neam obraz al luminăției voastre.

– Ad-o-ncoa, să vedem acea scrisoare.

Junele se apropie de postelnicul ținând capul plecat pînă la pământ și-i dete scrisoarea; apoi căzu iarăși în genuchi și, stînd în această pozițiune, așteptă răspunsul.“

MĂRIREA ȘI DECĂDEREA UNUI CIUBUCCIU. Primit pentru început ciubucciu în casa boierului fanariot, tânărul aspirant, progenitura treti-logofătului Ghinea „ot Bucov sud Saac“, se și pune imediat pe treabă, dîndu-și silință să-și completeze cât de repede educația ciocoiască și, prin „răbdare și iușchiuzurlăc“, să ruineze în scurtă vreme toată averea făcătorului său de bine. Urcînd cu o stupefiantă iușeală treptele ierarhiei sociale a timpului, Păturică știe să-și facă prieten nu doar norocul, ci și naivitatea postelnicului, furînd pe rupte, în deplină complicitate cu venala Duduca și bogasierul Costea Chiorul. Rămas lipit pămîntului, Andronache Tuzluc se vede peste noapte depozat și de nuri fostei sale „îiitoare“, devenită soția ciocoiului. Asta pare prea mult și fanariotul înnebunește.

Fostul ciubucciu, vînzătorul lui Tudor Vladimirescu (căci suntem acum în 1821), ajuns, prin bunăvoința lui Ipsilanti, ispravnic peste două județe, nu va întîrzia să-și primească și el pedeapsa. Succesorul lui Caragea, noul domnitor Grigore Ghica, își pleacă urechea la plîngerile țăranilor, sosiți la curte cu jalba-n proțap, și, aflînd grozăviile

spoliatoare ale demoniului parvenit, îl trimite pentru totdeauna la ocna părăsită. Dincolo de această tramă principală, există și un plan secund și paralel al cărții, în care un grup de personaje „angelice” evoluează potrivit schemei morale a binelui care triumfă asupra răului. Incoruptibilul Gheorghe, fostul vătaf de curte al lui Tuzluc, se căsătorește, în sfârșit, cu inocenta Maria, fiica banului C., spre marea mulțumire a boierului pământean. Proiectul autorului fusese, totuși, mai ambițios: alături de romanul lui Dinu Păturică, „*ciocoiul cu anterior și cu călămările la brâu ai timpilor fanariotici*”, să ne prezinte și fizionomia „*ciocoiului cu frac și cu mânuși albe din zilele noastre*”. Din păcate, proiectul acesta nu s-a realizat decât pe jumătate. Cum ar fi arătat un Dinu Păturică în haine nemțești nu putem ști. Cert este că acela pe care îl cunoaștem face parte din categoria personajelor cu valoare de arhetip.

CONCLUZII. Nicolae Manolescu are, fără îndoială, dreptate atunci când vede în romanul lui Filimon „mai curând o parabolă a arivismului decât o descriere realistă a lui” (*op. cit.*). O parabolă a relațiilor și conflictelor sociale, gândită din perspectiva unei mentalități binare, specifică basmului, pare romanul în totalitatea lui. Aparența vieții personajelor este realizată prin sumara notație a gesturilor, prin reproducerea unor replici strict orientate de interesele imediate, dar mai ales prin lectura fizionomiilor. Accesul direct la trăirea psihologică fiindu-i autorului interzis (căci el lucrează cu niște marionete ale ideilor sale), obrazul devine în orice circumstanță o expresie a ipoteticului caracter ascuns. Tot ceea ce gândesc și simt personajele li se citește pe față, în directă descendență a metodei lui Lavater și Balzac. Simularea în acest fel a vieții interioare este ingenioasă, înșelătoare pentru cititorul naiv, dar de la un moment dat încolo mecanismul devine previzibil. Totuși, în felul acesta ni se propune o strategie viabilă, prin care tipologicul primește concretețe, eroii părând a-și transcrie destinul în iluzia realistă. Adevărata atitudine a prozatorului față de actanții săi se vede imediat în epitelele incriminatoare (sau dimpotrivă!), ca și în comentariile ce însoțesc adesea faptele. Unii protagoniști sunt judecați cu vizibilă părtinire, alții puși de câte ori se poate la stâlpul infamiei (Chir Costea Chiorul o pățește chiar la propriu!). Reflecțiile pe marginea actelor celor aduși în scenă decad adesea în emfatică teorie cu valoare generală, și de aici retorismul, apelul la expresiile tipice de extracție folclorică, gustul aluziei culturale. Uneori comentariile primesc o turnură ironică, ușor parodică, dacă nu de-a dreptul satirică. Stilul lui Filimon pare hibrid, dar poate că tocmai eterogenitatea procedeelor pe care el le amestecă în pagină, acest ireductibil conflict al scriiturilor divergente creează savoarea scrisului său. G. Călinescu descoperea cu încântare în roman „un ton arheologic, multicolor, oriental, de o împestrițare de Halima” (*op. cit.*).

TEME DE LUCRU

- Care este relația dintre ficțiune și istorie în romanul lui Nicolae Filimon?
- Folosindu-vă de fragmentul care prezintă întâlnirea dintre Dinu Păturică și Andronache Tuzluc, arătați care sunt mijloacele stilistice de care se folosește autorul pentru a-și contura personajele.
- De ce este considerat Dinu Păturică un personaj cu valoare de arhetip literar?
- Ce funcție au în cuprinsul romanului secvențele preliminare, intitulate *Dedicatie* și *Prolog*? (Gh. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – N. Filimon, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Cornea, Paul – „*Ciocoi*

vechi și noi" sau arta romanului e altceva decât romanul ca artă, în *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, București, 1984; Manolescu, Nicolae – *Roata norocului*, în *Arca lui Noe*, I, Ed. Minerva, București, 1980; Perpessicius – *Nicolae Filimon – Ciocoi vechi și noi*, în *Scriitori români*, II, Ed. Minerva, București, 1986; Vianu, Tudor – *Începuturile realismului – N. Filimon*, în *Arta prozatorilor români*, I, Ed. Minerva, București, 1966.

Ion GHICA

O călătorie de la București la Iași înainte de 1848

PREZENTAREA TEXTULUI*



O CAPODOPERĂ EPISTOLARĂ. Inclusă în rândul scrisorilor către Vasile Alecsandri, această a douăsprezecea epistolă este localizată și datată „*Ghergani, 20 iunie 1881*“. Criticul literar Nicolae Manolescu o consideră, alături de alte scrisori, o capodoperă. Ea ilustrează deci *specia literară a scrisorii (sau epistolei)*, iar prin caracterul său memorialistic rămâne o combinație de ficțiune și non-ficțiune sau, cum afirmă criticul mai sus amintit (în *Istoria critică a literaturii române*, vol. I), o combinație „între știință și ficțiune, istorie și biografism“. Să specificăm și faptul că scrisorile lui Ghica – cea mai reușită ilustrare a memorialisticii în literatură noastră –, deși au fost de obicei prezentate separat sau secvențial, formează totuși un *corpus*, o unitate: aproape fiecare scrisoare are un final deschis sugerând permanenta legătură cu întregul corp epistolar. Aceste concatenări se regăsesc și în cadrul textului de față.

Titlul scrisorii nu ilustrează unitatea textului. Brodată aparent pe motivul călătoriei, epistola se organizează în jurul mai multor nuclee de interes, provocate, așa cum afirma Tudor Vianu, de „izvorul cald al amintirii“.

Prima parte a scrisorii este subsumată motivului amintit, introdus printr-un pasaj de mare frumusețe a limbii, „o capodoperă de limbă românească de la finele secolului XIX“ (Nicolae Manolescu). Merită să-l reproducem.

TREN DE PLĂCERE (fragment din text)

„Iubite amice,

Azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la «Hugues» sau la «Brofft», arăți tichetul conductorului care vine și ți-l timbrează cu cleștele, fumezi o țigară, două până la Ploiești; acolo îți bei ceaiul în tică, te întorci în vagon, apoi te înfășuri bine în tartan, îți pui paltonul căpătâi, te lungești pe canapeaua de catifea roșie sau în vagonul-pat, dormi ca acasă vreo nouă ceasuri și, la opt dimineața, te deștepti la Roman. Aici cafea cu lapte, cu un kipsel, două, și 17 ceasuri, minut cu minut, după ce ai plecat din București, te găsești transportat pe malul îmbalsamat al

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 137 a acestei lucrări.

Bahluiului, în fosta capitală a fostului principat al Moldovei, unde ajungi dormit, mâncat și odihnit. Călătoria, mâncare cu bacșiș cu tot, te-a costat 80 de franci. Ei, vezi, acum 40 de ani nu era așa."

STIL ȘI VERIDICITATE. Ion Ghica deschide paginile rememorării prin locuțiunea verbală așteptată: „*Îmi aduc aminte*".

Descrierea călătoriei din timpurile trecute, care invadează textul, poate fi privită din mai multe perspective. Una ar fi aceea a resorturilor lingvistice și implicit stilistice care acționează. Spre exemplu, ea, călătoria, începe cu un flux narativ precipitat: „*alergături*", după care „*trosc, pleosc, intră în curte opt cai cu doi surugii, precedați de un căeaș călare. Cât te ștergi la ochi înșirase caii (...); într-o clipă eram la capul Podului Târgului de Afară, Bariera Moșilor de astăzi; chiuiau și plesneau (...)*" (s.n.). Dialogurile sunt, de asemenea, scurte, concise. Apoi textul începe să treneze („*Iată-mă dar oprit în drum, Domnul știe că*"), asemenea călătoriei care, în sfârșit încheiată, este contabilizată ferm, ca un final de demonstrație: „*Călătoria de la București la Iași mă costase 800 de lei vechi, aproape 300 de franci, afară de cele cinci zile de osteneală, de suferințe și de necazuri*".



București. Grădina Cișmigiu. Imagine de epocă

O altă perspectivă asupra textului călătoriei ar fi aceea a veridicității evenimentului narat. Incidentul cu trăsura, căreia i se rupe o osie și rămâne în trei roate, prilejuind viitorului bey de Samos momente neplăcute și hotărâri eroice („*atunci m-am hotărât să deham și eu pe celalalt șăuaș și am luat-o la fugă spre poștă, în voia lupilor care începuse a urla*"), poate fi realitate sau ficțiune. Nicolae Manolescu constata că, la fel ca și la alți contemporani, și la Ion Ghica „*tablourile de epocă se prelungesc câteodată într-o direcție pur romanească, dând la iveală pasaje care trăiesc mai bine în dimensiunea romanțului de aventură decât în aceea a adevărului istoric al evocării*". Textul se înscrie, oricum, în linia autenticului și a reconstituirii fidele, iar Ghica ne-a oferit de obicei accidentalul ridicat la tipicitate. Încântă notația rapidă care surprinde esențele, apanajul unui spirit obiectiv, globalizator. Urziceni este „*capitala județului Ialomița, oraș înecat în mocirlă dintr-un capăt la altul*", Focșani este „*oraș a două principate, capitala a două județe, a Slam-Râmnicului pentru Muntenia și a Putnei pentru Moldova*".

ÎN AUDIENȚĂ LA DOMNITOR. Al doilea nucleu de interes al textului este de esență biografică și surprinde mai întâi relația autorului cu domnitorul de atunci al Moldovei, Mihai-vodă Sturdza, către care Ghica venise cu cuvânt și cu scrisoare din partea boierilor munteni. Intențiile unioniste cuprinse în scrisoare sunt și bine, și prudent primite de către domnitor. Fizionomia obrazului domnesc la citirea epistolei este surprinsă de un ochi foarte atent, parcă nealterat de trecerea anilor:

„Pe când domnul citea, chipul i se lumina, figura lui, mai totdeauna posomorâtă, dobândise un zâmbet de satisfacțiune, luase o expresiune de blândețe. După ce a isprăvit citirea, a rămas câteva momente gânditor, cu ochii în jos, într-o stare de reflecțiune melancolică, apoi pune scrisoarea pe masă și, ridicând ochii asupra mea, îmi zise că era foarte măgulit de sentimentele de stimă și de încredere ce-i exprimau boierii munteni, dar că realizarea acelor dorinți era intempestivă."

MARI TEME LITERARE

VOCATIA ÎNTEMEIERII. Al treilea nucleu de interes al textului trece în prim-plan *vocația de întemeietori* a oamenilor generației sale. Dorința de reconstituire a epocii este dublată, în scrisul lui Ghica, de aceea a statornicirii unei certitudini: rolul important pe care l-a jucat generația sa în făurirea României moderne. Cum observa Nicolae Manolescu, autorul se simte (ca și Heliade!) marginalizat. De aceea textul său capătă acum accente imnice, într-o frazare cadenciată, dominată de plăcerea rememorării:



Iași. Mănăstirea Galata

„Grei, dar plăcuți ani am petrecut noi împreună; mult am luptat noi, tinerii de pe atunci, cu prejudețele și cu obiceiurile cele rele, mult am apropiat noi clasele între dânsle; multe idei greșite de ale bătrânilor și de ale boierilor am spulberat și multe idei moderne am împlântat în spirite; multă rugină am curățit de pe mulți. Am făcut-o, respectând credințele fiecăruia, cinstind perii cei albi, lăudând și admirând fapta bună, ori de unde venea, și venerând pe acei cari iubeau țara și dreptatea.“

CONCLUZII. Dincolo de sfera ideatică, subliniem elemente de stil definitorii ale textului, ca de exemplu inversiunea, arta ritmului interior, exprimarea de tip metaforic, valorile subiacente ale pronumelui de pers. I plural (exprimat sau inclus), acestea și altele vădind arta rememorării.

Acest *remember* este bine susținut de racordarea la autenticitatea cuvenită memorialistului. Scriitorul aduce în fața viitorului cazul poetului Grigore Alexandrescu, „închis la agie la București“ fiindcă o fabulă a sa fusese interpretată de consulul general al Rusiei ca fiind cu tendință, sau al unui profesor din Academia Mihăileană, destituit fiindcă enunțase „idei liberale“. Și alte informații sunt de certă valoare istorică, reînviind o epocă. Autorul notează: „cuvântul progres era proscris“, și amintește cazul revistei „Propășirea“, căreia „vestitul cenzor Florescu“ i-a refuzat mai întâi titlul, apoi „i-au tăiat firul vieții“.

Imaginea principatelor române de atunci prinde contur în paginile memorialistului. „Resortul său psihologic este – nota Tudor Vianu – plăcerea amintirii“, din care se naște un „document de vivacitate unică“.

TEME DE LUCRU

- Primul text citat merită, în primul rând, o abordare stilistică. Vă rugăm s-o faceți, oferindu-vă, pentru deschidere, doar un punct de referință: categoria morfologică a verbului, cu sugestiile câmpului paradigmatic, cu cele ale câmpului semantic, cu frecvența lui. Căutați de asemenea acele elemente ale stratului lexical care sugerează o altă lume – cea contemporană epistolierului – în comparație subiacentă evidentă cu „vremile de ieri“.
- Al doilea citat ne sugerează că problema unirii celor două principate a preocupat dintotdeauna, mai ales pe oamenii de carte / de vază români. În ce măsură citatul ne sugerează atitudini / luări de poziții foarte variate întru atingerea țelului mult visat? Surprindeți elementele caracteristice atitudinii domnitorului în privința unirii.

(Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Vianu, Tudor – *Artă prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., București, 1966; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei, București, 1979.

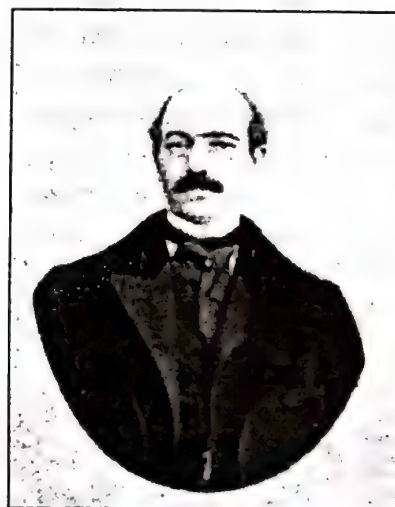
Vasile ALECSANDRI

Balta-Albă

AUTORUL ȘI OPERA SA

Martor al celor mai importante evenimente literare, sociale și politice ale vremii, Vasile Alecsandri s-a născut la 14 iunie 1818, la Bacău. Primește o educație aleasă, întâi în țară, apoi la Paris, unde-și ia bacalaureatul în litere, dar, în urma unor eșecuri, renunță la obținerea unui titlu academic.

Colaborează la „Dacia literară”, participă la revoluția de la 1848 și în 1855 scoate revista „România literară”, editând și două culegeri de poezii populare. Debută în volum cu *Doine și Lăcrămioare* (1853). În versuri, mai publică *Pasteluri* (1868-1869), *Legende* (1872 – 1876), *Ostașii noștri* (1878). Ca prozator, după încercări nuvelistice (*Mărgărita*) sau romanești (*Dridri*) stângace, artificiale, scrie *Istoria unui galbân și a unei parale*, schița *Balta-Albă*, *O călătorie în Africa* ș.a.



Alecsandri este creatorul comediei naționale. Amintim ciclul *Chirițelor*: *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*, apoi *Chirița în provincie* (1852), *Cucoana Chirița în voiaj* (1863) și *Chirița în balon* (1874). Comediile din ciclul *Chirițelor* și drama istorică *Despot-Vodă* (1879) sunt, fără îndoială, cele mai reușite producții dramatice ale vremii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Prezentând realități românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, în momentul în care influențele balcanice și barocul gusturilor fanariote erau în scădere – ele pierdeau teren în fața manierelor occidentale –, autorul folosește *motivul străinului* pe parcursul relatării sale în scopul accentuării contradicțiilor ce se nasc din aceste suprapuneri.

Așadar, un „tânăr zugrav franțez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui spre a face un voiaj în Orient”, povestește savuros cum a intrat în contact cu rudimentarul univers românesc din momentul debarcării sale la Brăila. Pregătit pentru o expediție în sânul Africii, străinul va fi uimit de simplitatea portului și mai ales a mijlocului de transport pe care consulul Franței i l-a pus la dispoziție pentru o scurtă călătorie spre faimoasele băi de la Balta-Albă. Căruța umplută cu fân va amortiza cu greu zdruncinăturile drumului de țară, provocând chiar un accident, destul de ușor, dar care îi ia o vreme graiul occidentalului călător.

DESCOPERIRI NOCTURNE (fragment din text)

Ajungând la Balta-Albă și așteptându-se la o stațiune balneară în toată regula, călătorul va fi surprins de pustietatea nocturnă a satului.

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Vianu, Tudor – *Artă prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., București, 1966; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei, București, 1979.

Vasile ALECSANDRI

Balta-Albă

AUTORUL ȘI OPERA SA

Martor al celor mai importante evenimente literare, sociale și politice ale vremii, Vasile Alecsandri s-a născut la 14 iunie 1818, la Bacău. Primește o educație aleasă, întâi în țară, apoi la Paris, unde-și ia bacalaureatul în litere, dar, în urma unor eșecuri, renunță la obținerea unui titlu academic.

Colaborează la „Dacia literară”, participă la revoluția de la 1848 și în 1855 scoate revista „România literară”, editând și două culegeri de poezii populare. Debutază în volum cu *Doine și Lăcrămioare* (1853). În versuri, mai publică *Pasteluri* (1868-1869), *Legende* (1872 – 1876), *Ostașii noștri* (1878). Ca prozator, după încercări nuvelistice (*Mărgărita*) sau romanești (*Dridri*) stângace, artificiale, scrie *Istoria unui galbân și a unei parale*, schița *Balta-Albă*, *O călătorie în Africa* ș.a.



Alecsandri este creatorul comediei naționale. Amintim ciclul *Chirițelor*: *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*, apoi *Chirița în provincie* (1852), *Cucoana Chirița în voiaj* (1863) și *Chirița în balon* (1874). Comediile din ciclul *Chirițelor* și drama istorică *Despot-Vodă* (1879) sunt, fără îndoială, cele mai reușite producții dramatice ale vremii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Prezentând realități românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, în momentul în care influențele balcanice și barocul gusturilor fanariote erau în scădere – ele pierdeau teren în fața manierelor occidentale –, autorul folosește *motivul străinului* pe parcursul relatării sale în scopul accentuării contradicțiilor ce se nasc din aceste suprapuneri.

Așadar, un „tânăr zugrav francez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui spre a face un voiaj în Orient”, povestește savuros cum a intrat în contact cu rudimentarul univers românesc din momentul debarcării sale la Brăila. Pregătit pentru o expediție în sânul Africii, străinul va fi uimit de simplitatea portului și mai ales a mijlocului de transport pe care consulul Franței i l-a pus la dispoziție pentru o scurtă călătorie spre faimoasele băi de la Balta-Albă. Căruța umplută cu fân va amortiza cu greu zdruncinăturile drumului de țară, provocând chiar un accident, destul de ușor, dar care îi ia o vreme graiul occidentalului călător.

DESCOPERIRI NOCTURNE (fragment din text)

Ajungând la Balta-Albă și așteptându-se la o stațiune balneară în toată regula, călătorul va fi surprins de pustietatea nocturnă a satului.

„Forma bizară a acelor locuinți, printre care se înălța o mulțime de cumpene de fântâni, ca niște gâturi de cucoare urieșe, urletul cânilor ce alerga pe sub garduri, ciocănitul berzelor care-și da capul pe spate la razele lunii și, într-un cuvânt, amestecul acela de umbră și lumină, care da lucrurilor o privire fantastică, mă făcură să mă cred în altă lume. Când mă trezii însă din acea uimire plăcută, mă văzui singur în mijlocul unei piețe neregulate și plină de schini. Postașul îmi descărcase bagajul lângă mine și se făcuse nevăzut cu căruța cu tot. (...) Mă hotărâi a-mi căuta, eu singur, vreo ospetie. Pornii deci prin sat, ținându-mi sacul de drum într-o mână și având drept tovarășie un escadron de câni ce-mi arăta dinții lor ascuțiți, ca dovadă de plăcerea ce ar fi avut-o a-i înfige în mine.

Un ceas întreg am umblat ca o nălucă printre gardurile satului, când sărind peste o vacă culcată în mijlocul uliții, când trezind câte un cocoș adormit, care sărea spăriet de pe gard, când împedecându-mă de giugul unui car lăsat în drum, când ferindu-mă de a pica în vreo fântână. (...) Și de ciudă am început a-mi descărca mânia asupra cânilor ce se obrăznicea mai mult în privirea persoanei mele, când deodată zării o caleașcă cu șese cai și întovărășită de un călăreț care venea în partea mea.

Abie avui vreme a mă da în laturi, și echipajul și omul cel călare trecură ca un fulger pe lângă mine, lăsând în văzduh câteva note armonioase, de glasuri femeiești și câteva fragmente de o veselă convorbire ce mă pătrunseră de mirare și de bucurie... Acele cuvinte ce auzisem în treacățul trăsurii era franzeze!“

STRĂJERUL ȘI CASA LUI. Fericit că a întâlnit compatrioți, tânărul francez are surpriza să constate că cei ce vorbeau atât de bine franceza sunt români. Ei îl vor ajuta să se cazeze. „Tânărul cavalier puse atunci mâinile la gură în formă de trombă și strigă: străjer! La răcnetul lui câinii lătrară din toate părțile, cocostârcii spărieți ciocăniră în toate cuiburile și un om se ivi de după gard; dar ce om! o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă!“

Locuința e scundă, patul nu are arcuiri, scaunele au doar trei picioare, iar lumina lasă de dorit. Însă, mulțumit că are un acoperiș deasupra capului, francezul doarme repede, și la fel de repede se va trezi în zori într-o hărmălaie teribilă: trăsurile de toate felurile gonesc spre baltă, locul în care se va grăbi să ajungă și el.

„O FANTASMAGORIE NEPRICEPUTĂ“ (fragment din text)

„Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfățișa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franța cu șlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziene cu costume străine și originale. Mai adăugați la aceste pocnitele și răcnitele postașilor, mișcarea a triizeci de trăsurile ce se întrecea pe câmp, mulțimea cailor înhămați la dânsle, clopoțelii ce suna la gâtul lor și, în sfârșit, efectul noutății acestor lucruri în ochii unui străin, ș-așa vă veți putea lesne închipui expresia comică a figurei mele în fața unui spectacol atât de neașteptat. (...)

Pe marginea unei bălți late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bălci ce nu era bălci, o adunătură extraordinară, o înșirare neregulată de corturi, de căsuțe de scânduri, de vizunii, făcute în rogojini, de brașovence, de cai, de boi, de oamini, care înforma de departe una din priveliștile cele mai originale de pe fața

pământului. Lângă o cutie de scânduri, unde bogatul trăgea ciubuc, se clătina de vânt o șatră de țoluri rupte, în care săracul se pârlea la soare. Aproape de aceasta, se rădica o cușcă de rogojini lipită de o brașovancă ce slujea de cameră de culcat. Mai încolo, un car mare, coperit cu un lăicer, figura ca un palat cu două rânduri, căci la rândul de sus, adică în car, sta grămădiți o femeie cu trii copii, iar la rândul de gios, adică sub car, găzduia bărbatul împreună cu un câne s.cl. (...)

Ce să vă spun, domnilor, în sfârșit? Nu cred să fie alt spectacul pe lume care să-mi poată face o impresie mai mare decât aceea ce mi-au pricinuit privirea aceluia târg nou, care la cel mai mic vânt era în primejdie de a se preface în ruine. Pe de o parte, ticăloșia sa pitorească, pe de altă parte luxul echipajelor ce alerga pe malul bălții, acel amestec de toate contrasturile mă silea să mă cred când într-o insulă în Oceania, când într-o capitală a Evropei, și prin urmare nu știam cu siguranță dacă acele ce videam era un vis a închipuirii mele sau lucruri în ființă.

Mă înaintam chiar ca o mașină prin toate acele minuni, oprindu-mă câteodată spăriet în fața unor trupuri de oameni lungite goale pe marginea drumului și mângiate cu glod din cap pân în picioare. Mi se părea că acele trupuri, culcate la soare, erau leșuri de morți, dar mă încredințai pe urmă că acei nenorociți erau pătimași ce înadins se ungea cu glodul din baltă ca cu alifia cea mai vindecătoare."

O LUME DE CONTRASTE. După amuzantul incident în care francezul ajunge la scaldătoarea doamnelor, în Baltă nefiind vreun indicator care să separe băile femeilor de cele ale bărbaților, va reuși să se împrietenească și să-și continue sejurul în compania domnilor întâlniți cu o seară înainte și să dejeneze în stil specific românesc.

Și pentru a-i confirma deja conturatele opinii, seara are loc un bal în stil tipic parizian, în care eleganța manierelor, a toaletelor, dar și educația și frumusețea invitaților îl vor face să afirme:



Băile Herculane. Vedere generală.
Imagine de epocă

„Aici ne găsim în împărăția contrasturilor celor mai originale; aici luxul și sărăcia, durerea și veselia, ideile nouă și ideile vechi, costumele Evropei și costumele românești, toate sunt unite la un loc, sunt mestecate la un loc și produc un efect neînchipuit atât ochilor cât și minții (...).

În 24 de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau este o provincie sălbatică!"

Adevărat tablou al moravurilor de epocă, *Balta-Albă* (1847) conturează practic un portret colectiv și social, schițând, cu remarcabilă putere de observație, cu finețe în observarea lucrurilor, cu siguranță în creionarea tipurilor și moravurilor, cu umor și vioiciune, cu elemente de pitoresc și de contrast, ineditul amestec de culturi ce s-au întâlnit în spațiul românesc la mijlocul secolului al XIX-lea.

Balta-Albă face parte din aceeași familie de scrieri cu *Iașii în 1844* (1845) și *Borsec* (1844 – 1845), axându-se pe critică socială, umor, ironie, dar și pe o atitudine bonomă față de spațiul natal.

TEME DE LUCRU

- Conturați, pe baza cunoștințelor de istorie și a povestirii de față, realitatea moldavă a secolului trecut, accentuând cauzele care au produs acest amestec inedit de culturi.
- Subliniați elementele de critică acidă pe care autorul le înglobează în povestire, accentuând ideea că, fiind un cunoscător al Occidentului încă din vremea studiilor sale, chiar autorul ar putea fi străinul în cauză.
- De ce credeți că autorul alege ca personajul povestirii *Balta-Albă* să fie francez, adică străin de spațiul autohton? (C. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Nicolescu, G.C. – *Viața lui Vasile Alecsandri*, E.P.L., București, 1962.

Ion Marin SADOVEANU

Sfârșit de veac în București

AUTORUL ȘI OPERA SA



Ion Marin Sadoveanu s-a născut în 15 iunie 1893 la București și a murit în 2 februarie 1964 în Capitală. Este romancier și eseist. A făcut studii de drept și litere, cu doctoratul în drept la Sorbona. Numele acestui intelectual de larg orizont se leagă de cel al celebrei reviste „Gândirea” în deceniul al treilea al secolului XX, în calitate de cronicar dramatic al publicației. Îi apar în acest sens volumele *Dramă și teatru* (1926), *Istoria universală a teatrului. Drama și teatrul religios în Evul Mediu* (1942), *Istoria universală a dramei și teatrului* (postum).

A publicat de asemenea poeme în versete gen Paul Claudel – *Cântece de rob* (1930) și piese de teatru: *Metamorfoze* (1927), *Anno Domini* (1927), *Molima* (1930), *Dincolo* (1959), *Pelican-bar* (1930).

Primul său roman, *Sfârșit de veac în București* (1944), consfințește în pagini românești tehnica balzaciană, refăcând cu o precizie specifică picturii realiste particularitățile unui peisaj citadin, reconstruind meticulos în detalii topografice un pitoresc tablou balcanic. Acțiunea celui de-al doilea roman al său, *Ion Sântu*, publicat în 1957, realizează tot o frescă, mai puțin consistentă însă, a începutului de secol XX. Eroul împrumută o bună parte din biografia spirituală a autorului. *Taurul mării*, apărut în 1962, este mai

degrabă o povestire întruchipând o istorie neverosimilă pe un decor de Pont Euxin antic, în care se găsește o serbare sacrificială în cinstea lui Neptun, „taurul mării“.

PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN FRESCĂ. După cum sugerează și titlul, romanul *Sfârșit de veac în București*, apărut în 1944, după nouă ani de elaborări, se prezintă ca un roman deopotrivă social și psihologic, dar și ca un roman de atmosferă ce reconstituie în culoare și pitoresc finele secolului al XIX-lea, în Capitală.

În întreprinderea sa, scriitorul pășește pe drumul deschis de N. Filimon și continuat de Duiliu Zamfirescu, H.P.-Bengescu, Mateiu Caragiale și G. Călinescu, reînviind atmosfera în care clasa dominantă se stinge – declin cauzat de apatie și nonactivitate –, în vreme ce pătura burgheză cunoaște o ascensiune care este propulsată de o „forță vitală elementară și o inteligență nativă autentică“ (Ov. S. Crohmălniceanu).

Distribuind în 17 capitole substanța epică a construcției sale, autorul realizează o „narațiune fără îndoială, cu eroii bine și clasic conturați și cu conflicte dintre care unele dramatice, dar în același timp și operă de moralist și eseist“ (Cornel Regman).

Pe ruina familiei baronului Barbu se construiește măreț edificiul lui Iancu Urmatecu, arhivar de tribunal, originar din mahalaua bucureșteană, dar prețuind binefacerile culturii ca mijlocitoare între sine și lumea în care a intrat, și înzestrat cu un riguros instinct arivist. Numeroasele episoade care urmăresc motivarea actelor eroului înglobează zeci de destine care cunosc mări și căderi, prin reversuri neașteptate: „Cartea foiește de viață și are o nescăzută încărcătură dramatică“ (Ov. S. Crohmălniceanu).

Stăpân deplin pe arta compoziției, autorul înfățișează, într-un desen precis și cu un simț perfect al alegerii și aranjării culorilor, cu atenție spre efectele de contrast și armonie, „o evocare uimitor de vie a Bucureștiului, la sfârșitul veacului al XIX-lea“ (Ov. S. Crohmălniceanu).

CORNUL ABUNDENȚEI (fragment din roman)

„De la el de acasă, din capătul de lângă apă al podului Mogoșoaiei, coti pe malurile Dâmboviței, unde căruțele venite de cu noapte în oraș poposiseră. Un fel de târg se înșirase în stradă printre paie risipite, aducând un miros de sat, în care coșuri cu ouă ușoare și limpezi, doniți cu bradul din care erau făcute încă ud și verde, scoarțe cu țesătura aspră și bătătoare la ochi se întindeau printre pașii călătorului, ca o piață ce nu încăpea în Piața Mare, înspre care Bubi se îndrepta acum. Pe dreapta și pe stânga erau numai mărfuri; din ele se umpleau cu vârf coșurile oltenilor, ce porneau apoi pe străzi, cu gura mare, plescăind de pietre tălpile goale. Erau acolo de toate. Maldăre de dovlecei cu floarea galbenă, fragedă și neruptă; morcovii lemnoși și cărămizii, cartofii cu miros de pământ; verze înfoiate, tighelite pe frunze cu picături de rouă; cireșe sticloase; crapi cu burțile pline de icre, cu aramă pe solzi și cercuri roșii împrejurul ochilor; linii pământii cu o mireasmă de iaz; plevușcă bună de ciorbă, bibani de saramură și coșuri multe cu plăși pe ele, sub care țopăiau și cotcodăceau găinile în mirosul lor înecăcios de pene și praf...”

Am reprodus mai sus un fragment ce descrie farmecul Bucureștiului descoperit cu uimire de tânărul baronet Bubi. Se poate cu ușurință observa că ochiului vigilent al naratorului imaginile îi sunt familiare și amănuntele se conturează savuros și savant, dintr-o

nevoie imperioasă de exactitate, de contur clar. În paginile cărții se înșiră cu minuție balzaciană înaintea cititorului cartierele, arhitectura, vegetația, interioarele, vitrinele, tarabele, turlele bisericilor, birourile, mobilele, grilajul porților, obiectele casnice, refăcând cu multă pastă și pe îndelete nu doar datele, ci și spiritul unei lumi pe care autorul a cunoscut-o ca martor ocular și erou, care i-a modelat viața și ființa.

EPOCA ȘI INDIVIDUL. Schema pe care se construiește romanul este simplă: se prezintă întâi epoca, circumstanțele, fără digresiuni, iar mai apoi individul, ca produs al împrejurărilor. Opera se vede astfel orientată în mod tradițional spre pictura socială și spre creația de tipuri. Pe fundalul unui București cu case masive și împodobite de rafinate



București. Calea Victoriei. Imagine de epocă

decorațiuni exterioare, trădând clasa proprietarilor, tăinuți îndărătul ferestrelor, trăind din tabieturi de interior, se înalță îndrăznețe dintre locuințe scunde și sărace casele albe, noi, pătrate, cu acoperișuri de tinichea roșie, cu geamuri mari în catul de sus, cu trepte șlefuite la intrare și fiare pântecite la ferestrele subsolului, case abia lăsate din mistrie, case aparținând celor ce se sprijină în ascendența lor pe distru-

gerea celorlalți. Vechii proprietari, care nu-și știau decât din fotografii întinsele moșii, ajung să le piardă la prețuri derizorii, în vânzări intermediare de parveniți, care-i fură în vreme ce le dau cu priviri aprobatoare girul fidelității lor. Suntem deci martori, în desfășurarea romanului, la procesele care zguduie o lume guvernată de banul provenit din afaceri.

Romanul prezintă, de asemenea, și celelalte puteri în stat: gazetăria venală și odioasă, mereu la pândă, politica cu dedesubturile ei, apoi justiția coruptă ce mijlocește afaceri necurate prin reprezentanți imorali. Evenimente mondene, cum este balul de la Palat, contribuie de asemenea la conturarea impresiei de frescă socială, prin colecția de tipuri umane reprezentate.

BARONUL BARBU ȘI DESCENDENTUL SĂU. Studiul este realizat în profunzime, deși autorul se oprește doar asupra baronului Barbu și a descendantului său în linie directă, Bubi, ambii aparținând unei specii alienate, măcinate de o lăncezeală ereditară și condusă spre ruină de o slăbiciune pentru femei care-i face aproape ridicoli în unele momente. Trăind nedespărțit de cățelușa sa Fantoche, pe care o plimbă și în biroul ministerial și pe culoarele Camerei, baronul Barbu poartă prin existența sa fantomatică semnele unei lumi ce apune.

Renumit pentru crizele sale de gelozie, izbucnind violent, însă repede temperate de tactul și abilitatea domniței Natalia, baronul face o figură aparte în roman. Viața inactivă a acestui boier conservator pare a-l urși ruinării prin oboseala biologică și incapacitatea de a se descurca în socotelile încurcate ale averii sale. Lipsit de voință și comod, îngrozit la ideea că i s-ar putea cere să ia o decizie singur, urând complicațiile, el transmite urmașului său de sânge, lui Bubi, aceleași tare.

Blazonul familiei pare a sugera predestinarea acesteia pentru degradare, după cum îl interpretează gazetarul grec Potamiani: „Văd într-un prim pătrar, cum se zice, un snop de grâu! Înțeleg: astea sunt moșiile. Văd apoi un trident; o înțeleg și pe asta: e o furcă în

coasta rumânilor; la dreapta apoi stă o apă: e semn că neamul se trece, iar licorna, care e animalul simbolic al curățeniei și al nevinovăției”, trebuie lămurită ca un semn al destrămării neamului prin petrecerea vremii, dedicându-se leneviei și vieții nonactive.

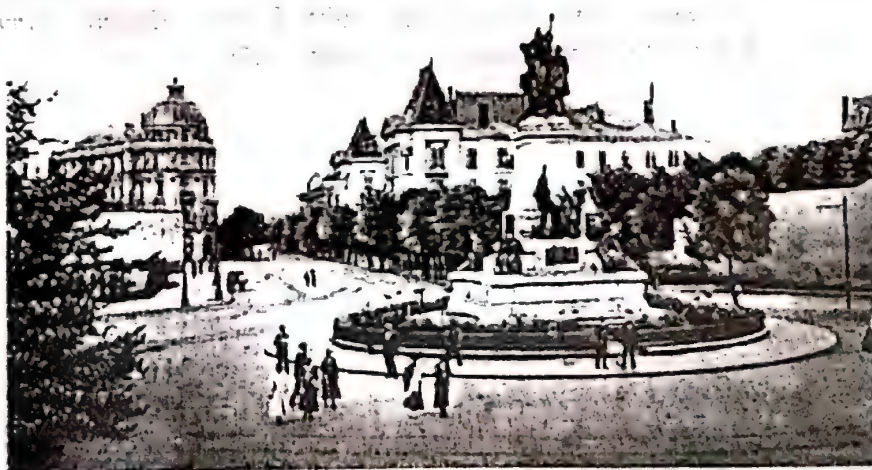
Tânărul Bubi va apărea inițial plin de energie și bine intenționat, entuziast, dornic de acțiune și afirmare, impunând idei novatoare, cum ar fi aceea a construirii unei fabrici de sticlă. Avântul inițial se va frânge în proiecte irealizabile din cauza costurilor uriașe, dar și boicotării lucrărilor de către Urmatecu însuși.

IANCU URMATECU. Ca o replică vie a baronului stă Iancu Urmatecu, personajul care vine să confirme o tradiție și să instaureze un nou model. Înrudit ca mijloace și scopuri cu Rastignac, Dinu Păturică sau Stănică Rațiu, Iancu Urmatecu este în proza lui I.M. Sadoveanu un învingător. Aflat sub puterea unui mai-mare al zilei, Conu Barbu, Iancu țese în anticameră planuri mărețe, realizate cu participarea unei minți lucide, prin evaluarea corectă a riscurilor, ca și a sortilor de izbândă.

Umanizat ca tipologie, deși schematic are aceeași structură cu confrății săi, Iancu Urmatecu este un om cu o vitalitate neștirbită de trecerea anilor, un bărbat care-și măsoară autoritar puterea asupra timpului prin numărul ibovnicelor. Arivist îndemânat, cunoscător al oamenilor, Urmatecu le ghicește caracterul și le cântărește slăbiciunile. Necruțător cu adversarii, dur, dar și mărinimos, egoist, el își respectă soția și poartă fiicei sale, Amelia, o dragoste paternă ce încălzește chipul său comparativ cu celelalte modele de ariviști. Ca om de lume, el își însușește manierele societății înalte, supunându-se cu voință unor șlefuiți continue, tot mai convins de rolul învățaturii și educației în ascensiunea sa. Față de boierul cu care alcătuiește un straniu cuplu călău – victimă, nutrește un respect nealterat de simțul său arivistic. Pentru atingerea scopurilor propuse construiește, asemenea păianjenului, cu o răbdare extraordinară, savante strategii, luând în calcul atât hazardul, cât și factorul sufleteș, exercitând asupra boierului fascinația pentru dibăcia și inteligența practică cu care rezolvă problemele complicate ale moșiei. Eroul ocolește capcanele, întoarce situațiile nefaste în favoarea sa, stăpânind, învingând orgolios, fiind un dușman de temut.

Fostul arhivar, care păstrează ca pe odoare dosarele împricinațiilor între obiectele banale, dar utile ce se găsesc din belșug în gospodăria sa, mimează fără greș apartenența sa recentă la o lume străină sieși; doar muzica îl dă de gol întotdeauna. În mod straniu, acest personaj atât de tonic este obsedat de rolul fatalității în viață și neliniștile provocate de înmormântările la care este nevoit să ia parte (așteptând în afara cimitirului) le alungă prin pofta cu care se aruncă în brațele viguroase ale vreunei țitoare.

ALTE PERSONAJE. Două personaje feminine atrag în mod deosebit atenția cititorului în acest roman. Având ambele același statut de țitoare, Jurubița, amanta lui Bubi



București. Bulevardul Carol. Imagine de epocă

și fostă amantă a lui Urmatecu, și domnița Natalia atestă în societatea românească existența tipului arivistului și în rândul femeilor. Contribuie la realizarea unei fresce a societății românești și celelalte chipuri, precum Mița Urmatecu, mamă și soție ce conduce cu pricepere gospodăria, pune capăt cu diplomatie și intuiție aventurilor extraconjugale ale soțului, dar îl și sfătuiește cu înțelepciune în momentele de cumpănă pe acesta; Hélène, guvernanta Amelicăi, Lefterică, fratele Miței, Schweickert, fabricant de coroane artificiale, Alexandru Hagiu, procuror, gazetarul Panaiotache Potamiani, Jurubița și Gună Licureanu, cuplul de uzurpatori ai averii boierești; Amelica, odorul familiei Urmatecu, palidă și mediocră copie a tatălui, de la care moștenește doar lăcomia de avere, dar nu și vitalitatea.

CONCLUZII. Construit secvențial într-un număr de scene care-l au ca pivot pe Iancu Urmatecu, romanul lui I.M. Sadoveanu constituie și astăzi un exemplu de roman-eseu, în genul celui realizat de Thomas Mann. Calitățile incontestabile ale acestei vaste construcții epice vin, fără îndoială, și din fraza alcătuită amplu, leneș, tăcut, dar cizelată cu un rafinament de orfevrier. În limbajul învechit al cărții trăiește vie o lume de ieri care impune creația ca „operă a unei vieți, dar și a unei epoci” (Valeriu Râpeanu).

TEME DE LUCRU

- Recitiți din cuprinsul romanului scena vânzării moșiei lui Ivanciu cu intermedierea lui Urmatecu sau scena în care Bubi propune construirea fabricii de sticlă. Scoateți în evidență atenta dozare scenică, locul (poziția) personajelor și rolul lor.
- Identificați și alte tipologii din galeria de personaje a romanului cu observarea relațiilor acestora cu personajul central, Iancu Urmatecu.
- Pornind de la fragmentul care descrie o piață bucureșteană de la sfârșitul secolului trecut, descrieți o piață din zilele noastre încercând să creați o cât mai puternică impresie de viață. (A. G. N.)

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., București, 1967; Râpeanu, Valeriu – *Interpretări și înțelesuri*, Ed. Junimea, Iași, 1975; Simion, Eugen – *Scriitorii români de azi*, vol. II, Ed. Cartea Românească, București, 1976.

George CĂLINESCU

Cartea nunții

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 19 iunie 1899 în București și a decedat în București-Otopeni la 12 martie 1965. Este prozator, poet, dramaturg, critic și istoric literar, eseist, ziarist, cu o prodigioasă activitate de profesor la Catedra de istoria literaturii române de la Facultatea de Litere din cadrul Universității bucureștene. Din 1948 a fost ales membru al Academiei, iar la înființarea Institutului de Istorie Literară și Folclor devine directorul acestuia. Ca publicist, colaborează la numeroase publicații culturale și literare, susține rubrici

permanente, dintre care cea mai cunoscută este „Cronica mizantropului“, devenită apoi „Cronica optimistului“. *Principii de estetică* (1939) și *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947) stabilesc principiile sistemului său critic și metoda sa istorico-literară. Activitatea de critic și istoric literar se materializează în lucrări fundamentale: *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934 – 1936), *Viața lui Ion Creangă* (1938), monografiile dedicate lui *Nicolae Filimon* (1959) și *Grigore Alexandrescu* (1962), monumentală *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946) ș.a. Este traducător (îndeosebi din literatura italiană), dramaturg (reținem *Șun sau calea netulburată*, 1943), poet (*Poesii*, 1937; *Lauda lucrurilor*, 1963), prozator, creator de opere epice de mare ținută artistică, ce vor dăinui în literatura noastră: *Cartea nunții*, 1933; *Enigma Otiliei*, 1938; *Bietul Ioanide*, 1953; *Scrinul negru*, 1960. Aceste contribuții de seamă, ca și altele neconsemnate aici, consfințesc imaginea unui creator proteic, unul din ultimele spirite enciclopedice ale culturii române.



Portret de Șt. Dimitrescu

PREZENTAREA TEXTULUI

PROGRAMUL ESTETIC. În articolul *Romanul și viața modernă* (1932), G. Călinescu scria: ceea ce lipsește romanului românesc în genere, chiar când aduce însușiri remarcabile de stil și culoare, este *contactul cu viața* (s.n.) deoarece „omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazine de înot“, iar „tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, tinerii sunt zguduiți în somn de cariera lui Charpentier“.

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), autoprezentându-se, G. Călinescu notează: „Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost pe de o parte de a se recrea, pe de alta de a face un exercițiu minor în vederea unei *plănuite opere epice* căutând a separa, prin deslănțuire, elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital“ (s.n.).

Plănuita operă epică cuprindea la data scrierii acestor rânduri romanele *Cartea nunții* (1933) și *Enigma Otiliei* (1938), urmând *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960), ceea ce ne determină să avem bănuiala că opera de romancier a lui G. Călinescu s-a realizat în urma unui veritabil program estetic așa cum îi stă bine unui scriitor de esență clasic-balzaciană. Cităm din articolul *Sensul clasicismului* (1946): „Marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este mare în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice...“

Adăugăm și cele spuse, mai în glumă, mai în serios, în studiul *Tehnica criticii și a istoriei literare*: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie să rateze, cel puțin, cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic... Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare“.

Ca atare, romanele lui G. Călinescu trebuie privite ca un *tot* unitar, în special pe linia tipologiilor literare. Nu întâmplător, Felix Sima (*Enigma Otiliei*) amintește de Jim Marinescu (*Cartea nunții*), dar creează deschideri spre Ioanide (*Bietul Ioanide*).

UN ROMAN CLASIC ÎN FORMĂ MODERNĂ. Primul roman al lui G. Călinescu apare într-un an – 1933 – de recoltă prestigioasă a romanului românesc. Nu numai că anul editorial s-a dovedit foarte productiv, dar a marcat creșterea multor izbânzi ale genului, așa cum sunt *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de M. Sadoveanu, *Europolis* de Jean Bart, *Maidanul cu dragoste* de G.M. Zamfirescu, *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu ș.a.

Cartea nunții este un roman de dragoste, în genul lui *Dafnis și Cloe* de Longos (ca și *Thalassa* de Macedonski), cu oarecare lirism idilic interior, tratat însă într-o formă cu desăvârșire epică.



Brașov. Livada Poștei. Imagine de epocă

Practic, ni se reistorisește eterna poveste maritală: Ion Marinescu-Jim, un tânăr profesor universitar cu studii serioase în străinătate, se îndrăgostește de Vera și o ia în căsătorie. Intenția demonstrativă reiese din simplitatea voită a subiectului și din tratarea lui astfel încât prin haina tipător de modernă să transpară schemele eterne ale iubirii. Eroii se numesc Jim, Bobby, Vera, Medy, Lola, Dora și

conform recomandărilor din articolul *Romanul și viața modernă* conduc automobile, se sărută în tren, asistă la competiții de box, frecventează ștrandurile.

NEVOIA DE AFECȚIUNE ȘI STABILITATE. Sosit în țară cu sufletul saturat de contrarietăți, tânărul doctor în litere Ion Marinescu-Jim era mistuit de o dorință, la reactivarea căreia contribuise și întâmplarea din tren (profitând de întuneric sărutase o fată necunoscută, tovarășă de compartiment, în fapt viitoarea soție Vera): „*Simțea nevoia să iubească, să aibă o fată a lui, pe care s-o ocrotească și s-o țină în casa lui, în stăpânirea lui*” (s.a.). Se gândea încordat la prietenele din adolescență: Dora, Lola și Medy, întrebându-se intrigat care din ele ar putea corespunde unei eventuale proprietăți afective. Jim se simțea îndrăgostit de umbrele prietenelor sale, dar comunicarea sentimentelor se dovedea aproape imposibilă din cauza nuanței de camaraderie spre care evoluase prietenia. Continua să cultive, sub rezerva unui anumit grad de indiferență, prietenia cu Vera, fata din tren, pe care întâmplarea i-o adusese din nou în față, dar numai „din nevoia unui exercițiu sufletească, din vanitatea de a putea dispune, oricând ar fi voit, de o fată” (Cf. Ion Bălu, *G. Călinescu – eseu despre etapele creației*).

Ce-l determină pe Jim să dorească impetuos căsătoria? Explicațiile sunt felurite. Pe de o parte a fost invocată versiunea romancierului conform căreia fiecare cuplu uman reeditează perpetuu legenda lui Adam și a Evei: „*Dacă n-am fi decât noi doi pe acest pământ, monologhează Jim, roadele lui ar fi miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din acele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe și peste câteva mii de ani pământul ar fi din nou un furnicar de oameni ieșiți, toți, din noi doi*”.

Pe de altă parte, Jim caută prin căsătorie afecțiunea de care fusese lipsit în copilărie, dar și un suport moral în lupta pentru existență: „De acum, îi ține el Verei un logos, tu ești numai a mea, și soarta mea este și a ta. ...Eu nu am de acum încolo alt scop în viață decât să te ocrotesc pe tine, iar tu trebuie să mă ajuți să-mi fii credincioasă ca să pot izbuti în viață”.

În termeni asemănători va monologa mai târziu și Felix Sima din *Enigma Otiliei*, fără ca proiectata căsătorie să se realizeze.

În Jim Marinescu „există sâmburele omului superior, care are nevoie ulterior de liniștea necesară creației” (Ion Bălu, *op. cit.*). Știind că de acum înainte viața i se va desfășura după un program strict de activitate, el vrea să-și rezolve de la început problemele erotice: căsătoria o dată încheiată, iubirea va trece pe un plan secund.

E de fapt momentul pe care-l intuiește și Otilia, părăsindu-l pe Felix și căsătorindu-se cu Pascalopol. În timp însă, Vera, sărind peste momentul Otilia, devine doamna Ioanide (*Bietul Ioanide*, 1953).

ZBUCIUMUL EROTIC. Dacă Jim nu are naivitatea lui Dafnis, în schimb Vera reeditează zbuciumul erotic trăit de Cloe. Lipsită de afecțiune părintească – orfană de tată, neglijată de mamă –, Vera își dăruiește iubirea fără reticențe. Asemenea fetei de împărat din poemul eminescian *Luceafărul*, Vera aspiră la altceva, ce o umple și de spaimă, dar și de o dulce așteptare. Iubind, își descoperă propriul trup: „Sedea multă vreme înaintea oglinzii, lipită cu umărul gol și cu obrazul de cristalul rece, turburată de cealaltă soră lipită de trupul său. Sâni mici o dureau cu corespondențe dulci de-a lungul coapselor. Când își trăgea ciorapii, prelungea cât mai mult alunecarea mâinii de-a lungul pulpelor și-i plăcea să meargă cu piciorul gol pe parchet”.

CASA CU MOLII. În *Cartea nunții*, ca mai apoi în *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, întâlnim și o altă față a romancierului, mult deosebită de cea descrisă înainte. Descripția casei cu moli ne duce în plin Hoffmann: încăperile sunt semiobscuri, ticsite de mobile vechi, peste care s-au depus pulberi fine; în scrinuri zac cutii pline cu dantelă neagră, pene de struț, nasturi mari de os, mănuși de dantelă fără degete etc. Mirosul e caracteristic: „Era o duhoare închisă de cireși mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gândaci striviți, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patschouli și naftalină”.

În acest univers locuiesc șapte femei de vârste felurite, toate celibatate, cu o unică excepție, și o bătrână osificată, Iaca, ce-și așteaptă cu resemnare sfârșitul, profesorul Silvestru Capitanovici, celibatar ursuz și studios, și „dom Popescu”, soțul Tantei Caterina, pensionar de sorginte caragialescă, tip de burghez fanfaron, nesianos, autor de teorii inconsistente și universale. În afara unor minime și necesare legături, familia refuză relațiile cu exteriorul.

Din acest mediu încremenit în timp evadează două personaje: Jim, care se va căsători, urmat de tanti Lisandrina.



București. Terasa Oteteleşanu. Imagine de epocă

Încercarea lui Silvestru de a părăsi *casa cu molii* eşuează. Îns lipsit de fermitate, incapabil de gesturi decisive, simţindu-se în siguranţă numai în preajma familiei, „*se temea ca nu cumva, îmbiat, să iasă pe uşa mare a obişnuinţelor lui, aceasta să se închidă ermetic şi el să rămână afară în mâinile unei fiinţe necunoscute*“. Şi într-o noapte, la întâia lui aventură erotică, constată îngrozit că „*moliile îi mâncase şi lui pe nesimţite virilitatea*“ şi, în minte cu obsesia sterilităţii, se sinucide.

ROMANUL A DOUĂ LUMI. Romanul este ancorat în realitatea anilor '30. Jim se întorsese în ţară într-un moment în care mişcarea de avangardă era încă în prim-planul actualităţii literare. Eroii discută despre fenomenul arghezian (Arghezi era revendicat de modernişti, numele lui îl întâlnim în *Manifestul* revistei „unu“, „Integral“ îi dedicase un număr special cu prilejul împlinirii a 45 de ani), prietenele lui Jim, studente, critică maliţios teoria capodoperei a lui Mihail Dragomirescu, Jim se deplasează într-un „Peugeot“ prăfuit, visându-se la volanul unui elegant „Renault“ sau „Mercedes-Benz“, Medy, Lola, Jim,



Sinaia. Pavilionul muzicii cu Palace Hotel. Imagine de epocă

Bobby vorbesc la telefon...

Ca atare, *Cartea nunţii* este romanul a două lumi, una ultraarhaică şi alta ultramodernă. (Perpessicius, *Menţiuni critice*, vol. V).

Astăzi, la o relectură a romanului, elementele ostentativ moderne îl lasă rece pe cititor, el interesându-se numai de schema clasică.

Cartea nunţii reprezintă începutul unui ciclu romanesc

după cum *Scrinul negru* reprezintă sfârşitul. Romanele trebuie văzute împreună ca rod al observaţiei sociale a scriitorului.

ÎMBÂCSEALA VETUSTULUI ŞI SIDEFIUL GENUNCHILOR (fragment din roman)

„*Această îndărătnicie de a cultiva în umbră obiectele decedate era caracterul esenţial al familiei, compusă mai cu seamă din femei bătrâne, mai toate celibatate, dar strânse printr-o solidaritate de speţă sub acelaşi acoperământ. Existenţa lor se scurgea după un ritm secular şi cu nuanţa unui provizorat ce avea în vedere epoci viitoare de prosperitate, niciodată însă recunoscute. Dacă mutându-se cu lăzi mari de sticlărie şi obiecte casnice şi mobile vaste şi grele, se aşezau în mijlocul noii locuinţe, ele socotind aceasta ca o simplă tranziţie de câteva luni, lăsau lăzile nedesfăcute, mobilele aproape îngrămădite laolaltă. Dar treceau luni, treceau ani şi apoi decenii, şi oamenii şi lucrurile prindeau muşchi pe locul unde căzuseră, şi schimbarea veşnic visată nu se producea decât dacă ruinarea casei silea pe locatari să-şi schimbe domiciliul pentru alţi treizeci de ani, tot aşa de provizorii. În chipul acesta, sălile, pivniţele şi podurile erau ticsite cu lăzi şi cufere pline cu argintărie coclită şi farfurii englezeşti sparte, de acelea împodobite cu graţioase vignete negre în tuş reprezentând lacuri, porturi şi castele, cu pahare grele de cristal, şlefuite geometric, cu sfeşnice, alămărie şi arămărie. Tingiri şi tablale de aramă rugineau pe sub paturi, şi perne mari de fulgi, stratificate peste cufere, rânzeau de igrasie.*

Din cauza umezelii și a apei de ploaie prelinse prin tavan, obiectele de metal prindeau cocleli verzi cleioase de fierărie arheologică îngropată în lut. Pânzeturile se îngălbeneau și se destrămau, păstrând intacte îndoiturile, jilave și mucegăite. Pentru a scăpa de uzură lucrurile destinate acelei ere ce nu venea niciodată, femeile le sustrăgeau pe nesimțite, așa încât încetul cu încetul dispărură cele mai însemnate efecte casnice, luând drumul mormintelor etrusce din sălile întunecoase, pivniță și pod. Hainele erau înghițite de sertare, nepurtate încă, dar conservate cu strășnicie ca piese de carnaval, ridicule și anacronice.

În această casă cu noțiunea timpului alterată, alimentele urmau soarta lucrurilor dure. Familia simțea nevoia de a păstra nutriment pentru secolul anonim și dosea în acest scop ceea ce părea mai de soi, imitând pe egipteni, care puneau alimente în mormintele faraonilor, în intenția de a-i feri de foamea postumă. Când Jim deschidea din curiozitate ușa unor dulapuri uriașe ascunse prin magazii, găsea, îmbălsămate în aroma de chimen, chimion, enibahar și scorțișoară, diferite piese alimentare, datând din ani greu de precizat. Brânzeturi desicate, de tăria cremenii, fripturi osificate, cozonaci pietrificați, asemeni pâinii milenare aflate într-o piramidă, borcane cu miere prefăcută în ciment și dulcețuri complet carbonizate.



Poiana Țapului. Vila Adina-Olga. Imagine de epocă

Înecat de pulberea stofelor, Jim închise ușa și fonierului și strivi două boabe de strugure pe cerul gurii. Sub impresia de răcoreală acidă se simți întors iarăși la aerul proaspăt al prezentului.

Luă hârtiuța babei Chiva și citi pe ea acest oracol:

«2. PLANETĂ DE TÂNĂR

Te gândești cu stăruință la îndeplinirile tale de a face o afacere mai serioasă și mai bună. Dar ideile tale sunt bune și vei reuși, dar trebuie să te stăpânești a te lăuda printre prietenii tăi, căci sunt câțiva dintre ei care nu îți voiesc binele, și dușmănia aceasta o au pe tine că le-ai dovedit de multe ori că ești mai capabil și mai deștept ca ei și vei trăi vârsta de 150 ani, și vei lua pe fata Lenuța.»

Cu toată conștiința șireteniei prezicătorului, care ticluise cazuri sufletești universal valabile, Jim se lăsă furat de ispita superstiției. Oare nu este cu puțință – gândea – ca o anume conjuncțiune de astre să determine din leagăn traiectoria vieții? Oare întâmplarea din tren și prezența neașteptată a acestei hârtii galbene în mâinile sale nu aveau toată semnificația unui oracol? Rechemă în minte ochii rotunzi, speriați și nările tremurătoare, casca neagră de păr cu breton și-i plăcu s-o știe – oricât de absurd era lucrul – a sa, prin hotărâri zodiacale. Micii genunchi sifidei ar fi lucit foarte frumos pe patul cu macat roșu, mâinile subțiri ar fi tras

MARI TEME LITERARE

febrile mânerile tuturor sertarelor spre a oferi ochilor mirați și veseli, priveliștea vechiturilor mâncate de molii, și el, Jim, ar fi ridicat-o pe sus, îmbrățișându-i fluierile picioarelor pentru ca ea, curioasă, să măture cu părul scurt praful de pe dulapuri în căutarea nimicurilor colbăite și ruginite.“

TEME DE LUCRU

- Demonstrați că romanul *Cartea nunții* este o carte de analiză a sentimentului inefabil al dragostei.
- Jim – Felix – Ioanide reprezintă unul și același personaj la vârste diferite?
- Arătați că Jim Marinescu se înscrie într-o tipologie a personajelor cu trăsături caracterologice asemănătoare din scrierile numite *Bildungsroman* (roman al formării).
- Reliefați, pe baza fragmentului din roman redat mai sus, arta călinesciană în surprinderea unui univers vetust. (N. E.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Bălu, Ion – *G. Călinescu – eseu despre etapele creației*, Ed. Cartea Românească, București, 1970; Micu, Dumitru – *George Călinescu, între Apollo și Dionysos*, Ed. Minerva, București, 1979.

Gabriela ADAMEȘTEANU

Dimineață pierdută

AUTOAREA ȘI OPERA SA



Prozatoare, publicistă, eseistă, traducătoare, Gabriela Adameșteanu s-a născut la Târgu-Ocna în 2 aprilie 1942. A urmat liceul la Pitești, apoi Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității bucureștene. A debutat în revista „Luceafărul” în 1961, cu un fragment din romanul *Drumul egal al fiecărei zile*, care va vedea lumina tiparului abia în 1975 și va fi distins cu premiul „Ion Creangă” (pentru proză) al Academiei Române. A lucrat ca redactor la Editura Enciclopedică Română, la Editura Științifică și Enciclopedică, la Editura „Cartea Românească”. A colaborat la revistele culturale ale epocii, a activat și activează în publicistică, fiind în momentul de față redactorul-șef al revistei „22”. În afară de volumul de debut, a mai publicat nuvele (*Dăruiește-ți o zi de vacanță*, 1979; *Vară-primăvară*, 1989);

punctul cel mai înalt al creației sale literare este romanul *Dimineață pierdută* (1983), despre care criticul literar Gheorghe Perian afirma că reprezintă o „realizare majoră a prozei românești contemporane. Prin discreția analitică și prin firescul descrierii comportamentale, proza autoarei reprezintă o radiografie a omului comun, aflat într-o polemică surdă și aproape insesizabilă cu banalitatea proliferantă”. Monica Lovinescu consideră *Dimineață pierdută* „un roman de deplină maturitate care situa pe autoare nu numai printre cei mai

mari romancieri contemporani, dar și printre cei mai buni din întreaga noastră literatură". Romanul a fost dramatizat într-un spectacol teatral care s-a bucurat de mult succes.

PREZENTAREA TEXTULUI

DOUĂ LUMI. Romanul evocă într-un stil extrem de captivant perioada începutului de secol XX, mai ales frământările pe care războiul le cauzează în rândurile elitei românești, evenimentele fiind însă privite din perspectiva contemporaneității și a distrugerii morale.

Personajul principal este Vica sau – cum îi spun foștii stăpâni – madam Delcă, femeie vârstnică ce slujise în tinerețe pe la diverse familii bogate. La bătrânețe, după ce istoria i-a strivit pe foștii stăpâni, Vica nu încetează să-i viziteze pe unii dintre ei, fie din curiozitatea răutăcioasă a servitoarei care se vede în sfârșit pe picior de egalitate cu ei, fie din interese financiare, reușind să stoarcă în continuare mici avantaje materiale de pe urma lor. O supraviețuitoare înăscută, mărturisindu-și propriile principii de viață, opinii contrare comportamentului umil sau batjocurii disimulate, Vica este un simbol al vieții, asemenea lui Molly Bloom, neuitata eroină a lui Joyce (din romanul *Ulise*).



București. Lipscani. Imagine de epocă

Prin intermediul vizitelor ei cunoaștem o serie de personaje, mai ales pe Ivona, fiica fostei stăpâne, Sofia Ioaniu. Discuțiile dintre cele două, la început forțate, apoi interminabile, evocările interioare, ascunse, amintirile trezite pentru scurt timp în memoria uneia sau a alteia desăvârșesc tabloul-saga al unei familii de la începutul secolului, de la rădăcinile ei și până în clipa stingerii protagoniștilor.

Astfel, cunoaștem biografia Sofiei Mironescu, recăsătorită Ioaniu, a surorii acesteia, Margot, și a soțului ei, Alexandru Geblescu, a unui prieten de familie, Titi Ialomiteanu, a Ivonei și a soțului ei, Niki, a fiului lor, Tudor, și așa mai departe.

ÎN CĂUTAREA TRECUTULUI (fragment din roman)

„D-aia nici nu-i vine să plece, poate vine Nebuna și-i dă drumu-n casă. Mai face câțiva pași, mai se uită la poartă, poate apare Ivona, dar-ar dracu-n ea de călăreață. Vezi că d-aia a umblat mă-sa atât să puie șaua pe Niki, să și-l facă ginere. A umblat ea mult ca să nu rămâie cu zbanghia de Ivona piatră-n casă, păi n-o știe ea dinainte să se mărite? Cum erea atunci, așa e și-acuma: slabă-slabă, și cu nasu lung, și cu dinții de cal, să dai și să fugi. Câți crezi că s-a gândit s-o ia de nevastă?

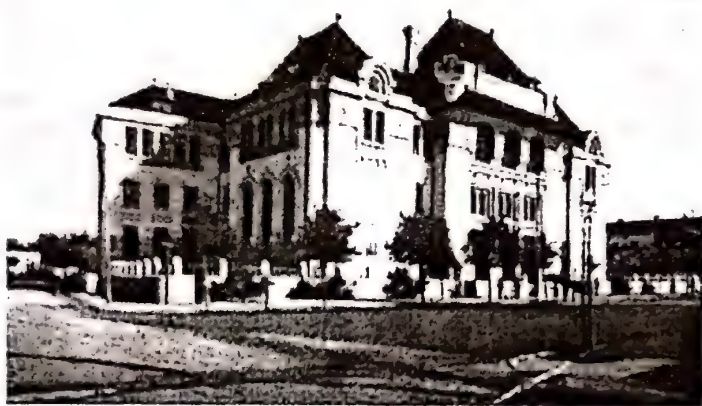
D-aia nici mă-sa, de mică n-a suferit-o. He-he, era vicleană baba, era vicleană madam Ioaniu, și cât a fost în putere și cu mintea-ntreagă nu scoteai de la ea nimic. Erea vicleană ca vulpea și tăcea ca mormântu. Da' odată tot a scăpat-o gura.

Sta ele-amândouă, ea turuia la mașină, baba era cocoțată-n fotoliu, ca țiganu-mpărat, și dă-i și dă-i cu poveștile. De ce-mbătrânea, o clipă nu-i mai tăcea gura. Și tot cu bărba-su de-al doilea, cu Ioaniu. Ani de zile tăcuse mălc, și nici

numele nu i-l pomenise, da' acu, de când lua pensie de pe urma lui, și la telefon tot așa răspundea:

- Alo! făcea baba. Alo! Aici Sofia general Ioaniu...
- E-te, să mă pupi în cur, făcea și ea. Da baba, de colo, vicleană:
- Ce zici? Ce-ai zis tu, Vica?
- Ei, nimic, ce să zic, nu zisei nimic. Drăcui și eu suveica asta.
- Ei, dacă n-ai spus nimic...

Și baba, dă-i cu poveștile înainte; cum fusese Ioaniu preferatu lu Averescu, și cum l-a rănit la Predeal și la Mărăști și el mai știe pe unde, și ce decorații avea, și cum se-ntâlnise ei și era ea jigărită și amărâtă și-mbrăcată-n negru după bărba-su.



Buzău. Palatul Justiției. Imagine de epocă

Și cum el iar se amoretzase de ea, că fusese el mai-nainte, da' nu-ndrăznise să-i spuie. Asta lu mutu s-o spuie că nu îndrăznise! Îndrăznise ei mai mulți, înșirase ea, baba, destui la viața ei, că fără foc e știut că nu iese fum, și alfel la ce-ar mai vorbi-o nebuna de Cristidoaia, care și ea, de la soacră-sa știe? Da' nu-i plăcea lu madam Ioaniu să povestească pân câte trecuse. Ea tot cu-ale ei îi da-nainte, cum îi cumpăra

Ioaniu coșuri de flori, și parfumuri, și pudre franțuzești, și blănuri, și toalete de la Paris, și ce gelos era când o ducea la baluri, la Cercu Militar... Și Lulu-n sus, Lulu-n jos, că pe el Gheorghe-l chema, numa baba îl alinta Lulu. Lulu-n sus, Lulu-n jos, că sucită, că învățită...

– Așa, zicea baba, au fost anii cei mai fericiți din viața mea! Totdeauna am avut plăcere să mă distrez, dar nu știu cum s-a făcut, în tinerețe n-am prea avut parte... Am avut-o pe Ivona de cum m-am măritat, eram și eu tot copil, iar de născut, am născut atât de greu, că am rămas speriată pe toată viața... Cât a mai vrut pe urmă Ștefan (Mironescu, primul soț, profesor universitar – n.ed.) să mai am un copil, dar a stăruit degeaba! De convins n-a reușit să mă convingă... Treizeci de ore m-am chinuit cu Ivona, nu mai știam când e noapte și când e zi. În patul meu am născut, îmi făcuse moașa niște hățuri să mă opintesc în ele, trăgeam de hățuri și urlam... Și toată casa umbla numai în vârful picioarelor! Eram prea tânără, m-am speriat și n-am mai vrut să aud de copii toată viața...

– Eee, mai dă-i încolo de copii! Că mie mi-a părut bine la tinerețe că n-am putut să fac... Mi-a părut bine că n-am avut pe cap și beleaua asta. Ce nevoie aveam io de copii? N-aveam io frații care să-i am de grije? N-aveam nepoții?

Da' baba n-o asculta. Dacă începea să spuie, nu mai auzea nimic, și-i tot da-nainte cu poveștile ei. Așa a fost și când a scăpat-o gura:

– Îmi plăcea să ies în lume, și-mi plăcea să primesc, îmi plăcea la nebunie să dansez... Dar bietul Ștefan avea o fire închisă, el nu era deloc dansator, avea orele lui de lucru și bibliotecă... Și știi ce făceam? Diminețile, uneori, îmi puneam patefomul, încuiam ușa la cameră, dansam singură, mă priveam în oglindă... Mă gândeam ce-ar fi fost să fi avut alt soț, cu care să mă potrivesc, mă rog, știi cum se

gândesc uneori femeile tinere, după ce se mărită... Dar tristă nu eram, aveam o fire veselă-veselă, toată ziua râdeam, asta i-a plăcut mai târziu și lui Lulu, numai clopoșelul tău se aude în casă, avea obiceiul să-mi spună. Și pe Ivona mi-era teamă și s-o ating cu mâna. Am fost atât de slăbită la naștere, că n-am alăptat-o, și ea, biata de ea s-a îmbolnăvit... Era un copil cuminte, dar bolnăvicios, și așa a rămas toată copilăria...

Nu o plăcuse ea pe fii-sa, prea semăna cu bărba-su. Și ăla, cumsecade, cum o fi fost, da' slab și cam bătrâior, și cu nasu lung; nu o plăcuse ea pe fii-sa, și toată viața trebuise s-o ducă în cârcă. Da' a dracului ce erea, baba vicleană și rafinată, nici dă-te mai încolo nu-i zicea fii-sii, acu, c-o ajunsese bătrânețele, și știa care-i interesu ei, tăcea mâlc; numai ei, care-i spunea tot, numa ei i-a povestit că nu i-a plăcut de fii-sa."

SCENĂ ȘI APARTÉ. În fragmentul antologat aici, se poate spune că autoarea creează un contrast savuros și multiplu, apropiind două moduri opuse de a vorbi, deși unite prin oralitate: Vica Delcă folosește un limbaj al periferiei sociale – vulgar, colocvial, aspru, deși de o vitalitate și de o forță de exprimare incontestabile, în paralel cu limbajul destul de liber, însă purtând totuși patina educației pe care bătrâna doamnă Ioaniu o păstrează. Un alt nivel de receptare a textului literar îl constituie contrastul dintre „scenă” și „aparté”-uri, modalitatea aceasta de a sublinia dialogul prin monologul distructiv și critic, ce accentuează și teatralitatea prozei.

Fragmentul antologat, deși nu implică decât evenimente de ordin personal și anecdotic, are posibilitatea de a contura cu atât mai realist și mai „din interior” personalitatea celor două personaje.

Tehnica narativă, asociind monologul interior cu discursul exterior pentru a analiza contradicțiile comice, oralitatea, teatralismul, dar și perspectivele multiple ce oglindesc un portret unic, sau dosarele de existență – toate frapează prin ingeniozitatea și prin profitabilul experienței narative.

BIOGRAFII ȘI DESTINE. Este uimitor cum atâtea existențe cuprinse în roman capătă sub influența istoriei (ar putea fi și Istoria un personaj-simbol în acest roman, așa cum ajunge în romanele lui Mircea Eliade sau Sălcudeanu) o traiectorie imprevizibilă de linie frântă: Titi Ialomiteanu, oportunist și maleabil, încercând să fie mereu în termeni buni și cu puterea, și cu opoziția, întâi amantul nu prea încântat al Sofiei, apoi al lui Margot (care-și riscă viața pentru el, ca urmare a obsesiei pe care a avut-o pentru Titi încă din adolescență, din dorința de a-și concura mereu frumoasa soră), și care e închis el însuși o perioadă, după care e eliberat și devine interesat de ce mai fac în viață foștii prieteni, ocupație ce friza clar spionajul ori, cel puțin, dezonoranta ocupație de informator; Margot, care, căsătorită cu *play-boy*-ul Alexandru



Sibiu. Bulevardul principal. Imagine de epocă

MARI TEME LITERARE

Geblescu, este părăsită de acesta împreună cu Riri, fiica lor, pe care trebuie să o crească singură, soțul fugind în străinătate să-și salveze pielea o dată cu venirea comuniștilor la putere, fapt ce a produs dezastrul familiei (bunurile confiscate, urmărirea, dosarul politic, jena și încercările ei disperate de a ascunde aparențele). Sofia, recăsătorită cu generalul Ioaniu, va avea și mai mult de suferit: casa înstrăinată unor proaspeți lideri politici, depozitarea de avere, necesitatea de a deschide o pensiune pentru a-și întreține fiica și nepotul părăsiți de ușuraticul avocat Niki, moartea în detenție politică a generalului și târzia înștiințare a familiei lui.

Ca într-un joc de șah, viața personajelor se intercondiționează, însă cel mai mare efect distructiv îl vor avea schimbările politice care zguduie în profunzime biografiile personajelor, totul fiind relatat cu o sinceritate ce aproape că transformă romanul – publicat în deceniul opt – într-un act de disidență.

Vica Delcă, naratorul și focalizatorul existențelor celorlalte personaje, contabilizează în esență toate evoluțiile biografice ale foștilor ei stăpâni. Tot ea ne relatează și finalul dramei; ne vorbește despre accidentul lui Niki și moartea rapidă a Ivonei, separată crud de fiul și soțul ei, dar și de lumea căreia simțea că-i aparține, indiferent de trecerea timpului.

Plină de o sevă inexplicabilă, Vica rămâne aceeași ființă puternică până la sfârșit, deși finalul romanului o va închide precum pe un condamnat într-o grotă. Fără copii, bătrână și deprimată, Vica ajunge să sfârșească într-un spital, vizitată rareori de nepotul său, încă păstrând intactă în minte imaginea unei lumi trecute și curgerea atâtor vieți.

Biografii fragmentare, combinații și asocieri de secvențe de viață privite din unghiuri diferite desăvârșesc imaginea unor existențe distruse de istorie (moartea generalului Ioaniu, persecutările politice asupra lui Tudor, detenția lui Margot, care-l ascunsese pe Titi Ialomiteanu, amantul ei căutat de Securitate) sau care au fost forțate să supraviețuiască și să treacă peste toate cu voință (Sofia Ioaniu rămâne fără avere, întreține o pensiune pentru fiica și nepotul ei).

TEME DE LUCRU

- Urmăriți și analizați în paralel personalitatea Sofiei Ioaniu și pe cea a fostei sale servitoare, Vica Delcă, subliniind dorința de a supraviețui și energia de a învinge orice obstacole, trăsături care le unesc pe cele două personaje.
- Prezentați universul în care se învârt personajele romanului, evenimentele generale care le bulversează existența, configurația social-politică a lumii în care ele trăiesc și raportați-le la momentul apariției romanului (1983), ca o posibilă încercare de a acuza regimul comunist al vremii.
- Întregul roman este un joc al alternării punctelor de vedere ale diferitelor personaje asupra aceluiași eveniment, în încercarea de a-l determina pe cititor să discearnă, în ambiguitate, oglinzile adevărului. Alteori, conținuturile ori finalul poveștii sunt redată prin alternarea dialogurilor cu monologul interior sau cu notațiile de jurnal. Care este efectul literar scontat de autoare, atât în planul conținutului, cât și în plan stilistic?
- Una din sursele efectelor stilistice ale cărții o constituie oralitatea discursului literar. Urmăriți contrastul dintre limbajul popular, de mahala, trivial pe alocuri, al Vicăi, și rafinamentul manierelor bătrânei generălese Sofia Ioaniu.

(C. C.)

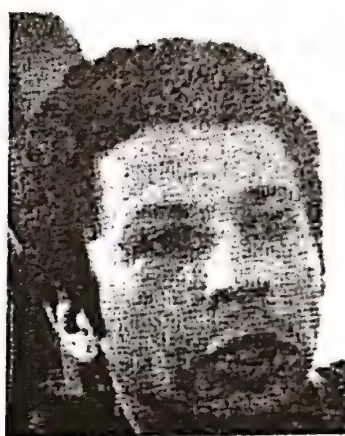
BIBLIOGRAFIE: Perian, Gheorghe – *Scriitori români postmoderni*, E.D.P., R.A., București, 1996; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, I-IV, Ed. Cartea Românească, București, 1974 – 1989.

Silviu ANGELESCU

Calpuzanii

AUTORUL ȘI OPERA SA

Silviu Angelescu s-a născut la 24 ianuarie 1945 în București. Este absolvent al Facultății de Limba și Literatura Română din cadrul Universității bucureștene, în 1972. Din 1972 este asistent, iar din 1973 lector la aceeași facultate. Își ia doctoratul în filologie cu teza *Tipare portretistice în epica orală și cultă*, pe care o va publica în 1985 cu titlul *Portretul literar*. Urmează carieră universitară. Colaborează la reviste de specialitate („Cahiers roumains d'études littéraires“, „Limba și literatură“, „Limba și literatura română“ ș.a.), cu articole și studii pe teme de istorie literară și folclor. A publicat, singur sau în colaborare, culegeri de folclor. Opera care îl fixează în patrimoniul literaturii noastre este romanul *Calpuzanii* (1987), foarte bine primit de critica literară. Marian Papahagi afirmă despre roman că este „parodic și hipertextual (asemănător, până la un punct, scrierilor pseudo-istorice ale lui Ștefan Agopian), deopotrivă *conte philosophique* și istorie pitorească (...), scris într-o curgătoare limbă română arhaizantă...”



PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN PARODIC ȘI HIPERTEXTUAL. În romanul *Calpuzanii*, Silviu Angelescu utilizează formula romantică a „manuscrisului găsit“, pentru a obține „o savuroasă, pitorească și esopică istorie plasată în vremea lui Nicolae Mavrogheni“ (Marian Papahagi, *Dicționarul Scriitorilor Români*, A – C). Manuscrisul reprezenta „unicul document scris în limba paleosarmatică“ și era format din gramatica acestei limbi și din cronica unor întâmplări petrecute în timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni, pe care o valorifică și autorul în scrierea sa sub titlul *Calpuzanii – roman răstălmăcit dintr-o limbă necunoscută de Silviu Angelescu*. Paleosarmații considerau scrierea „o primejdioasă amăgire și un act de revoltă împotriva eternei mișcări, deci un ultragiu la adresa zeilor adevărați, un păcat“. Din acest motiv și-au luat măsuri de „precauție magică“: „Blestemul lui Hereantipota a fost rostit și nimic în limba noastră nu va cunoaște amăgirea de a fi scris...“ Puterea blestemului preotului își dovedește eficacitatea (manuscrisul devine în urma unui incendiu „un ghem păstos, inform, zdrențuit“) și autorul rămâne doar cu o copie a celei de-a doua părți pe care o încredințează cu teamă editorului.

Roman „parodic și hipertextual“, scris în limbajul arhaic de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, *Calpuzanii* surprinde cu ironie moravurile unei societăți corupte. Silviu

MARI TEME LITERARE

Angelescu dovedește o adevărată măiestrie în măriuirea acestui limbaj, care sub pana lui devine o creație lingvistică plină de vervă și umor.

EPICUL ȘI PERSONAJELE. Epicul cărții (partea cea mai puțin dezvoltată de scriitor!) e simplu: Grigoraș Zlătescu ot Zlata, Tănase Harmozek, Sotir Mogojescu ot Glavacioc și Triglava (boieri și cărturari), nemulțumiți de nedreptățile săvârșite de Nicolae Mavrogheni și de oamenii acestuia (Ianache Drakinos, Dumitrache Turnavitu), se hotărăsc să-l înlătore pe domn; în acest scop ei pun la cale falsificarea unei mari cantități de bani („calpuzani” înseamnă falsificatori de bani) ce urma să fie trimisă Porții drept tribut; autorii complotului sunt demascați și pedepsiți, mai puțin Sotir, care reușește să scape și să devină haiduc.

Dacă epicul este partea cea mai „firavă” a cărții, nu același lucru putem spune despre realizarea personajelor, unde Silviu Angelescu este un expert. Întălnim în roman personaje reale și imagine, personaje „pozitive” și „negative”, aproape toate dotate cu o extraordinară locvacitate și dorință de aventură.

Cărturarul Tănase Harmozek („dascăl de ritorică și grecește”) ține chiar un discurs despre arta vorbirii și prezintă într-o manieră umoristică teoria sa despre formarea cuvintelor: „*Vorbele care capătă la-ncepătura lor pe ne se cheamă negative, care-i pe letinește, fiindu, îmi pare mie, tot o vorbă întoarsă cu ne, care-l surpă și-i răstoarnă tâlcul. Deosebim dară o ciocnire înlăuntru vorbirii între două puteri vrăjmașe: gativele și negativele. Șiragul gativelor, măcar c-aici nici eu nu știu bine că n-am aflat scris pe la alții, se face din vorbele fără ne (...). Nu numai cu ne se fac negative, ci și cu ba la care-am putea zice noi, ca să nu-ncălcim lucrurile, bagative: laie, adică neagră, și balaie, adică albă, plăvană, cum ar veni la părțile femeiești, și lan – bălan, pentru partea bărbătească, dară lan, pe cât am băgat de seamă, nu se mai zice decât la ogor, care-i negru, adică lan, după ce l-a zdruncinat plugul*”.

Prozatorul construiește portretele în manieră cronicărească, prezentarea lui Mavrogheni amintind de modul în care este realizat portretul lui Ștefan cel Mare, din cronică lui Grigore Ureche: „*Nu erea Vodă bărbat frumos, că erea slut la chip și buzat la gură. Erea*



București. Imagine de epocă

Vodă om nalt de statură și mai mult uscat, șuiet, negru la obraz, semuind harapilor, cu mișcări iuți ca nevăstuica”. Este conturată imaginea unui domnitor fanariot „*Iacom, aprig, crunt și aplecat din scrinteală și neștiință către tiranii*”, dornic de a fi laudat (Grigoraș făcuse „*nește stihuri*” despre domn în care curgeau „*laudele ca gârla*”). Fiecărui personaj care intră în scenă i se face mai întâi o caracterizare prin simpla enumerare a trăsăturilor fizice și morale. Iată în acest sens prezentarea lui Tănase Harmozek: „*om*

nalt, lat, borșos, gălăgios, fudul și mare spuior de lucruri ne-nțelepte”. Onomastica este semnificativă pentru caracterizarea unor personaje (explicația numelor este dată chiar de autor în cadrul textului): Triglava (Trei capete – om înțelept), Neagrănaștere, Kâzâl („*Roșcatu poamă rea*”).

COMICUL ȘI MIRACULOSUL. Cartea este scrisă într-un registru vesel: frecvente sunt comicul de limbaj („vorbe groase”, călugărul „toiegește” arnăuții) și cel de situație (Sotir îi cedează mirelui Dumitrăchiță hainele cu care el vine îmbrăcat în calitate de invitat la nunta acestuia). Comicul se îmbină adesea cu miraculosul tipic basmelor: un Țigan este înviat după ce a fost stropit „cu nește ape tari și l-au înfășurat într-o năframă neagră și-au zis asupra-i nește vorbe ce nu s-au înțelese”; din greșeală capul îi este așezat invers și trebuie răsucit „ca un șurup” pentru a reveni în poziția normală. În câteva scene ale romanului comicul alunecă spre dramatic și „vorbește despre timpul circular al existenței umane” (Mircea Mihăieș).

În ciuda titlului (întâlnit și în literatura franceză – André Gide – *Les faux monnayeurs*), ne aflăm în fața unui text de o absolută originalitate, mai ales în domeniul limbajului, încât te întrebi care este felul în care vorbește Silviu Angelescu de obicei. Romanul, bine primit de critica vremii, dă la iveală un prozator de o certă valoare.

POVESTEA STRAIELOR (fragment din text)

„Au rămas, ce-i dreptul, vestită nunta ce-au făcut-o, c-au fost cu multe întâmplări și foarte veselă, cum nu știu să mai fi fost de-atunci alta la fel. C-au căpătat Dumitrăchiță de la Vodă cal de ginere, ce i-au adus la poartă cu meterhaneaua și cu arnăuți ce chiuiau și dădeau din pistoale, dară nu cu plumbi, ce numai cu iarbă și cu fuluială, să nu vateme pe careva. Și-au venit însuși vlădica, după cum au dorit Vodă, și



Brașov. Podul Bătușilor. Casa Hirscher. Imagine de epocă

le-au schimbat inelele, c-au fost logodnă mare, măcar c-au avut ceva necaz Dumitrăchiță la acea logodnă, dară l-au dat la spate, c-au fost bucuroși. Întâmplarea au fost așa: Au venit Dumitrăchiță la casa lui Iani călare pe armăsarul ce i-au dăruit Vodă, umblând fudul, cu nasul pe sus și cu mâna-n șold, că armăsarul, ce-i dreptul, au fost frumos foarte, sur la păr și pintenog la picioare. Și-l tot juca Dumitrăchiță prin ograda lui Iani, pe sub ferestre, că văzuse capete de muieri pe după perdele. Și, pesemne, s-au lăsat pe armăsar un tăune de cei răi, că alta n-au putut fi, iară dobitocul, mușcându-l tăunele, de durere ce-au avut au sărit pe două picioare și-au rânchezat, încât Dumitrăchiță, luat fără veste, s-au prăvălit din șa într-un glod mare ce-au fost acolo, fiindu vremea ploioasă, de unde, ieșind cu mare greu, numai ochii i s-au mai cunoscut în cap, c-au închis ochii căzând.

Și-au sărit slugile de l-au dus în casă, într-o cotineafă, că-n casă n-au îngăduit Iani să-l ducă, că aștepta să vie vlădica și Vodă. Și-au avut Dumitrăchiță atunci o grijă mare, că pentru nuntă numai un rând de straie-și târguise, că n-au avut mai mult din ce. Și i-au dat Iani nește straie de-ale lui, numai c-acelea, fiindu Iani mic,

nu prea-i veneau lui deloc, ce-i ședeau ca de bogdaproste. Și-așa l-au dus în casă de l-au arătat către vlădica, care și-au făcut cruce, cam pe furiș, să nu-l vază. Și-au fost norocul lui Dumitrăchiță c-au venit pitarul, până să vie Vodă. Iară Sotir, avându patima fuduliei, au venit dichisit în halat siniliu, cu margini țesute-n fir de argint, și pe cap gugiuman negru, de samur, cu fundul tot siniliu. Iară pe sub halat au avut o atilă, strânsă pe mijloc cu brâu lat de șal și-mpodobită cu găitanuri, peste nește nădragi năutii, strâmți pe pulpe și vârați în cizme ungurești, cu pintenii de argint. Și-avea diamanticele bătute prin bumbi, prin paftale și-n plăselele han-gerului ce-au avut la brâu întru care, lovind soarele, tot fulgere și scânteii scăpărau, de-ți lua lumina ochilor. Și, văzându pitarul starea în care au fost ginerica, l-au tras de-acolo în altă odaie și l-au înveșmântat cu ale sale, lăsându-se pe sine numai în cămașă și-n nădragi, până i-au adus de-acasă altele, c-au zis că nu-i cu cale și nu se cade, măcar ce va fi fost să șază așa în ziua aceea mare, să-l râdă slugile. Pentru care mult bine au zis în urmă Dumitrăchiță de Sotir, că l-au socotit ca pe un frate ce nu l-au lăsat la greu și la supărare.“

TEME DE LUCRU

- Redactați un eseu intitulat „O vizită la curtea lui Nicolae Mavrogheni“.
- Pornind de la citatul de mai sus, imaginați-vă că sunteți invitat la nunta lui Dumitrăchiță. Povestiți din perspectiva voastră derularea evenimentelor.

(L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Angelescu, Silviu – *Calpuzanii*, Ed. Cartea Românească, București, 1987; Mihăieș, Mircea – *Reconstituiri*, în „Orizont“, nr. 19/1988; Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel – *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Mircea NEDELCIU

O căutare în zăpadă



AUTORUL ȘI OPERA SA

Prozator, publicist și teoretician literar, Mircea Nedelciu s-a născut la 12 noiembrie 1950 în comuna Fundulea, județul Ilfov. Absolvă în 1973 cursurile Facultății de Filologie, secția română – franceză a Universității din București. În perioada studenției și după absolvire este membru al Cenaclului „Junimea“, condus de criticul și profesorul Ovid S. Crohmălniceanu, făcând parte din grupul de poeți și prozatori care editează revista-manuscris „Noii“.

Debutează în septembrie 1977 în revista „Luceafărul“ cu proză scurtă. În 1979 are loc debutul editorial cu volumul de proză *Aventuri într-o curte interioară*. Publică apoi volumele: *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul*

proprietății (1983), *Zmeura de câmpie* (1984), *Tratament fabulatoriu* – roman (1986), *Și ieri va fi o zi* (1989), *Femeia în roșu* – roman, împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș (1990), *Povestea poveștilor generației '80* (1998). O boală necruțătoare l-a răpit dintre noi pe 12 iulie 1999.

PREZENTAREA TEXTULUI

EXPERIMENT ȘI AUTENTICITATE. Mircea Nedelciu se integrează prin debutul din 1979 în generația de prozatori optzeciști, fiind „un experimentalist” încărcat de talent. Ingenioasele scenarii epice, ca și maniera textualistă vizează aducerea în scenă a unui șir de indivizi care-și pun existența într-o poveste, personalitatea fiecăruia fiind dată de capacitatea lui de a povesti. Galeria sa de personaje cuprinde studenți, candidați la facultate, absolvenți, pictori și lumea cenușie a orașelor compusă din oameni care umplu uzinele și apoi fac naveta spre marginile Capitalei.

Marile daruri ale prozatorului sunt știința de a asculta și de a observa, ca și știința de a transcrie cele ascultate și văzute, întreținând permanent iluzia autenticității. Ironia de calitate are menirea de a contesta permanent narațiunea ce e pe cale să se nască, oferind prozatorului un procedeu inedit, ce permite o mare libertate de mișcare în cadrul spațiului epic.

Aflat mereu în căutarea autenticității, prozatorul își întrerupe adesea eroul, comentându-i atitudinile, alcătuindu-i portretul în note de subsol; alteori impune pluralitatea unghiurilor de vedere asupra aceleiași întâmplări văzute din perspectivele altor participanți. Acest fapt sporește impresia de text ce se ridică sub ochii cititorului; sarcina acestuia din urmă constă în ordonarea fragmentărilor compoziției, faptele fiind în competiție pe parcursul lecturii cu naratorul însuși. Pentru a sublinia linia nestatornică a regulilor după care se scrie un text de Mircea Nedelciu (autorul evită termenii de nuvelă, schiță, povestire) – aflată într-o permanentă încercare de a se adapta contextului, semn al experimentării necondiționate – propunem textul intitulat *Decalog*. Volumele sale ulterioare, *Efectul de ecou controlat*, *Amendament la instinctul proprietății*, *Și ieri va fi o zi*, oferă cititorului modern deliciile unor reușite experimentale fără echivalent, surprinzându-l prin arta unui maestru stăpân absolut pe instrumentele sale, ca și pe materialul de viață care deschide porțile unei aventuri spirituale inedite. Întâlnim aceleași calități și în romanele *Zmeura de câmpie* (1984) și *Tratament fabulatoriu* (1986).

CONTEXTUL AVENTURII. O realizare de excepție e și proza scurtă *O căutare în zăpadă*, integrată celui de-al doilea volum al autorului, text ce permite întâlnirea cu un Mircea Nedelciu aflat într-o multitudine de ipostaze: erou, narator cu personalitate duală (care se relevă și apoi se disculpă, preferând desubiectivizarea textului prin ironie), iar în final, subtil *alter ego* reflector al trăirilor sufletești.

Cu aceeași tehnică imbatabilă textul cucerește cititorul, atrăgându-l în rememorarea unei întâmplări din trecut, din vremea copilăriei, asociată unui eveniment meteorologic neobișnuit: viscolul din iarna anului 1953. Data, intrată în analele recordurilor climaterice, este memorabilă și pentru acest cetățean de rând, care avea pe atunci vârsta de 3 (trei) ani, așa „după cum se poate deduce dintr-o simplă lectură a buletinului meu de identitate”.

După dezlănțuirea urgiei albe care a durat trei zile (cifra care se repetă, având caracter fatidic sau magic? – părerile sunt împărțite), țara întreagă fusese acoperită de un strat gros de zăpadă a cărui grosime autorul o lasă la aprecierea celor care-și amintesc „mai bine decât mine, dar de obicei între doi și cinci metri”. Prima amintire datează din prima zi

MARI TEME LITERARE

de după viscol, notația este rece, calculată (pentru un copil de 3 ani!): „Era liniște și nu era frig“.

Textul crește apoi cu descrierea modalității de a evada din casa aflată la marginea unui sat de câmpie, deschizând spre lumină tunele care să lege gospodarul de elementele-cheie ale gospodăriei sale: „O potecă până la grajdul vitelor și apoi altele către depozitul de lemne, către fântână, către closet, către poartă“.

Propoziția inițială este întărită apoi cu acuratețea unei minți clare și proaspete: „Toate acestea erau de fapt făcute atunci când eu am pătruns conștient în lumea din afara casei părinților mei. Dacă mi se cere, cred că pot descrie acea imagine centimetru cu centimetru și cred de asemenea că pot povesti minut cu minut ce mi s-a întâmplat în acea primă oră de respirație liberă“.



Sighișoara. Turnul cu ceas

FIORUL MISTERULUI PRIMORDIAL. Ieșirea din casă pare un moment esențial, semănând cu o a doua naștere sau având fiorul misterului primordial. Chiar dacă nu știa ce este un munte, copilul recunoaște mărimea impresionantă a cuburilor de zăpadă ce alcătuiau pereții tunelului. Pe scări de zăpadă ce duc spre streășina casei, copilul se plimbă singur, ca primul om, stăpân pe o împărăție de alb ce ascunde cotețe, grajduri, magazii, conștientizând continuu: „A fost ca o levitație sau ca un mers pe picioroange (ambele comparații sunt imperfecte) și e cert că la acea înălțime medie nu m-am mai mișcat niciodată“. Luând ca punct de reper orizontul și linia ondulatorie a zăpezii în care din când în când se afunda, sub cerul limpede și profitând de libertatea pe care cei mari i-o dădeau ocupați fiind cu dezăpezirea casei, aventura continuă.

O minge mică și albastră aruncată în joacă pentru a fi recuperată dezvăluie copilului că stratul de „zăpadă nu era uniform, suprafața lui era vâlurită, era compusă din dealuri, munți, văi, vâlcele, văgăuni, gropi, cotloane, șanțuri, striuri și urme“. Aceste noi descoperiri se adaugă ca repere nebănuite ale acelei lumi care păruse „simplă“, și „jocul a devenit dintr-o dată altceva“.

Străbătând obstacolele albe care-l atrăgeau în adâncuri sau care-l purtau pe amețitoare înălțimi, puștiul se lansează într-o adevărată aventură, atras în mod misterios de surprizele ce se puteau ascunde în albul uniform al zăpezii. În ciuda oboselii jocul continuă, mai complicat; dorința de stăpânire a unei și mai întinse pete de alb îl determină să-și încarce în memorie reperele locurilor străbătute.

CĂUTAREA ÎN ZĂPADĂ. Refacerea traseelor pe care se rostogolise mica minge îl fascinează. Chiar și când, la un moment dat, pata de cauciuc albastră ca cerul nu mai este de găsit, neliniștea nu apare. Jocul continuă imaginar și copilul reia de la capăt traseele deja parcurse, până când îl cuprinde un moment de furie. E furia împotriva albului acela nesfârșit care încălcăse regulile jocului. Metodic, gândește (raționează!) că, poate, în animația care cuprinsese satul, un trecător a găsit mingea și a luat-o. Însă socoteala se dovedește fără mult temei, deoarece oamenii care-și vedeau de treburile lor erau totuși mult prea departe de locul de joacă al micuțului. Furia neputincioasă, necazul de atunci însă, la interdicția autorului însuși, nu trebuie catalogate în nici un fel, ci reevaluate în fiecare zi ca

semn al determinării unei lumi pe care copilul nu apucase încă, prea mic fiind, să o cunoască.

Urmează, în ordine epică, firescul apel la cei mai mari. Într-un târziu, după ce-și încercase ironia, înțelegând deruta fiului, tatăl își părăsește munca și pleacă după indicațiile băiatului, dar mingea e de negăsit în continuare. Până seara târziu și apoi în zilele următoare, căutarea continuă. O dată cu scăderea zăpezii și apoi cu topirea ei, speranțele reînvie. Ele devin obsesie cu atât mai mult cu cât, în ciuda vizibilității sporite, reperele devin inoperante. Nici chiar ultima pată de zăpadă suspectată nu arată mingea albastră.

CONSTRUCȚIA TEXTULUI. Frăgezimea și deliciul prozei de față nu stau atât în nefirescul evenimentului din iarna lui 1953, cât în interferența în text a cel puțin două perspective auctoriale: o primă parte este dominată de prezența persoanei I, fapt ce conferă textului un puternic caracter autobiografic. La un moment dat apare o paranteză ce va face o breșă în textul inițial, combătând veridicitatea acestuia:

„Autenticitatea unui text ca cel de mai sus pare de necontestat. Cu toate acestea e greu de stabilit cine este autorul tuturor propozițiilor. Sper că nu v-ați grăbit să-l identificați cu Mircea Nedelciu și să credeți că această povestire e vreo povestire autobiografică de-a lui. De altfel, mici semne ale inautenticului apar încă din prima propoziție: «Aventura conștiinței mele a început», ca și din altele situate mai încolo: «Nu știu alții cum sunt, dar eu când îmi amintesc... etc., etc.»“

După această derutantă afirmație, textul continuă detașat, obiectiv, scris la persoana a III-a, fără să dezvăluie identitatea eroului, învăluindu-l cu o ușoară notă ironică în toate ipostazele unei vieți comune, într-un aer plat, banal: „Așadar, în afară de comportarea lui ciudată din primăvara lui 1954, trecută de altfel neobservată, puține lucruri au mai putut stârni imaginația bolnăvicioasă a celor ce l-ar fi privit din afară: a fost un copil normal. A fost un adolescent normal. A fost un tânăr normal. Este un adult aproape normal. Va fi un bătrân normal“.



Oena Sibiului. Imagine de epocă

PUNTEA DE LEGĂTURĂ CU CITITORUL. În acest aer de normalitate, de încadrare în tipare, de aneantizare a conștiinței aceleia odată atât de vii, autorul clădește o punte de legătură cu cititorii, asigurându-i, într-un secol demitizat și demitizator, de buna-credință a scriitorului: „Fiți fără grijă, scriitorul nu minte“ și adăugând amenințător, ca replică la o pasivitate posibilă a lectorului: „dar nici nu cred că-i place minciuna celui care se preface că citește“. Încheierea pastişează, în termenii perfecți ai tiparului cronicăresc, desprinderea de faptele dezvăluite.

Și atunci, chemat să rămână activ, ce sens va găsi cititorul ultimei părți a textului care concurează tehnicile viabile, cunoscute, trecând perspectiva naratorială la persoana a II-a, concludiv pentru a doua oară, șoptind tainic și complice în același timp:

„De asta, deci, auzei pași pe iarba udă din spatele tău. Dar nu erau decât pașii tăi refuzați de iarba,

respinși. În momentul în care ai călcat-o, erai asupritorul ei, stăpânul, cel care posedă, cel care prin simplul fapt că pășește spune oribila sintagmă:

al meu al meu al meu

al meu al meu al meu

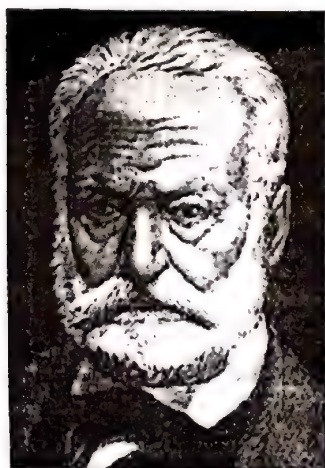
în chiar ritmul pașilor pe care i-ai auzit o vreme în spatele tău răsunând ca tuburile unei orgi verzi."

În fața neobișnuitei formule narrative a lui Mircea Nedelciu, cititorul se simte chemat să continue permanenta aventură a celui ce a deschis, experimentând, posibilități parcă nelimitate de abordare a firescului. Apropiindu-se de proza acestui scriitor dispărut prematur, cititorul e confruntat cu datoria de a învăța mersul și de a reface, fără călăuză din păcate, sinusoidalele unei conștiințe în continuă și creatoare vibrație.

TEME DE LUCRU

- Alcătuiți o compunere-eseu pornind de la propoziția incipit a textului: „Aventura conștiinței mele a început în iarna anului 1953, nu cred să fie vreun cetățean român care să nu fi auzit de viscolul din iarna aceluia an”.
- Interpretați finalul textului. Luați în considerare și continua provocare a lectorului, rolul conferit acestuia.
- Povestiți, re trăind cu sufletul celui de atunci, o întâmplare din trecut rămasă vie în amintirea voastră. Încercați schimbarea succesivă a perspectivei naratorului și observați efectele produse.
- Citiți și comparați ca formulă narativă și stil și alte proze scurte ale aceluiași autor. Notați-vă observațiile și verificați luând ca reper declarațiile autorului însuși, aflat într-o permanentă autodefinire. (A. G. N.)

BIBLIOGRAFIE: Nedelciu, Mircea – *Aventuri într-o curte interioară*, antologie de autor cu o prefață de Ion Bogdan Lefter și o postfață de Sorin Alexandrescu, Colecția 80, seria Antologii, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999; Crăciun, Gheorghe – *Competiția continuă, Generația '80 în texte teoretice*, ed. a II-a, Colecția 80, seria Antologii, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999; Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A Concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.



Victor HUGO

Mizerabilii

AUTORUL ȘI OPERA SA

Victor Hugo a văzut lumina zilei la 26 februarie 1802 în Besançon. Este o personalitate impresionantă a vremii sale, atât prin operă, cât și prin viață. A fost teoreticianul și principalul reprezentant al școlii romantice, dar și un spirit implicat în evenimentele politice cărora le-a fost contemporan.

Opera sa covârșește prin proporții, dar și prin ecou. Dintre cele mai importante romane ale sale menționăm, în ordine cronologică: *Notre-Dame de*

Paris (1831), *Oamenii mării* (1866), *Omul care râde* (1869), *Anul '93* (1874). Creația poetică, acoperind toate registrele liricului, e nu mai puțin copleșitoare: *Orientalele* (1829), *Frunze de toamnă* (1831), *Cântecele amurgului* (1835), *Voci interioare* (1837), *Osânde* (1853), *Contemplații* etc.; o încununează grandiosul poem *Legenda secolelor* (1883). Hugo e cunoscut, de asemenea, pentru dramele sale romantice, în versuri sau în proză (*Cromwell*, 1827; *Hernani*, 1830; *Marion Delorme*, 1831; *Regele se amuză*, *Maria Tudor*, *Ruy-Blas*, 1838). Va încheia pentru totdeauna ochii, înconjurat de o imensă popularitate și meritată venerație, în 1885.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Evenimentele complicate din viața scriitorului vor face ca romanul pe care-l avem în vedere, proza cea mai cunoscută a sa, să fie elaborat dificil, cu perioade de abandon, și să ajungă să vadă lumina tiparului abia în 1862. Cele zece volume, publicate între 3 aprilie și 30 iunie, vor apărea în Franța pe când autorul lor era la Guernesey, în exil.

Înfruntând timpul, *Mizerabilii* lui Victor Hugo a avut rara șansă de a rămâne nu numai o carte prețuită de critică, ci și una extrem de populară. Fără a fi lipsit de defecte, e un roman impresionant, ce n-a nedreptățit nici una din etichetele ce i s-au atribuit: roman de aventuri, roman-frescă, melodramă, roman didactic, roman-pamflet, saga unui roman mitic etc.

JEAN VALJEAN ȘI FANTINE. Jean Valjean, protagonistul romanului, este un fost ocnăș. Om nevoiaș, fusese prins furând o pâine și trimis la ocnă; încercările lui de evadare i-au prelungit detenția până la nu mai puțin de douăzeci de ani. Începuturile narațiunii îl surprind în momentul în care, abia ieșit din închisoare, caută în zadar un adăpost. Nimeni nu-l primește, cu excepția episcopului din Digne, părintele Myriel, care nu numai că nu-l întreabă nimic, dar chiar îl tratează ca pe egalul său. Noaptea însă, Jean Valjean părăsește casa episcopului ducând cu sine două candelabre de argint, unicele obiecte de preț ale gazdei sale. E arestat și dus înapoi, dar, spre mirarea sa, episcopul declară că el i le-a dăruit. Generozitatea și blândețea simplă a părintelui Myriel nu vor rămâne fără ecou în sufletul fostului ocnăș.



Franța. Paris.
Periferia orașului

Între timp, un alt personaj intră în scenă: Fantine. Sedusă de un student, ea dă naștere unei fetițe pe care o numește Cosette. Oricât s-ar strădui însă, Fantine nu reușește să câștige destul pentru a-și crește copilul. Disperată, o lasă pe fetiță la un han care-i iese în cale, în grija soților Thénardier. Cosette va fi ținută în cea mai mare mizerie și tratată, în ciuda vârstei fragede, ca o servitoare, deși mama ei trimite în mod constant bani, iar hangiii nu mai conțin să ceară alții.

DRAMA UNEI FEMEII DE STRADĂ. Ca să poată face rost de bani pentru copila ei, Fantine este obligată să devină femeie de stradă. S-o urmărim în confruntarea cu inspectorul de poliție Javert, acuzată de a fi ripostat grosolăniei unui domn oarecare:

„Femeile din categoria Fantinei sunt lăsate cu totul, de către legile noastre, la discreția poliției. Aceasta face ce vrea, le pedepsește cum vrea și confiscă,

după bunul ei plac, cele două triste lucruri pe care ele le numesc: meserie și libertate. Javert era impasibil; chipul lui serios nu trăda emoție. Era totuși grav și profund preocupat. Se afla într-unul din momentele când își exercita puterea discreționară; fără control, dar cu toată grija unei conștiințe severe. Simțea în clipa aceasta că scaunul său de agent de poliție era un tribunal. Judeca. Judeca și condamna. Chema toate ideile pe care putea să le aibă în minte, în jurul faptei mari pe care o săvârșea. Cu cât examina mai mult fapta femeii, cu atât se simțea mai revoltat. Era vădit că el văzuse că se comisese o crimă. Văzuse acolo, în stradă, societatea, insultată și atacată de o ființă în afară de lege. O prostituată atentase la un burghez. El, Javert, văzuse aceasta. Scria în tăcere.

După ce termină, iscăli, îndoi hârtia și spuse sergentului de post, încredințându-i-o:

– Ia trei oameni și du-o pe femeia aceasta la închisoare. Apoi, întorcându-se spre Fantine: Ești condamnată la șase luni.

Nenorocita tresări.

– Șase luni? Șase luni de închisoare? strigă ea. Șase luni am să câștig câte treizeci și cinci de centime pe zi? Dar ce o să ajungă Cosette, fiica mea? Dar eu datorez peste 100 de franci lui Thénardier. Domnule inspector, știți dumneavoastră asta?

Se târi pe lespedeaua udată de cizmele noroioase ale bărbaților, fără să se ridice, împreunându-și mâinile, făcând pași mari cu genunchii.

– Domnule Javert, zise ea, vă cer îndurare. Vă asigur că nu sunt eu de vină. Dacă ați fi văzut începutul, v-ați fi dat seama. Vă jur pe bunul Dumnezeu că n-am fost eu de vină. Domnul acela burghez, pe care nu-l cunosc, mi-a băgat zăpadă pe spinare. Au ei dreptul să ne bage zăpadă pe spinare când noi trecem așa, liniștiți, fără să facem un rău cuiva? Fapta lui m-a scos din fire. Uite, eu sunt cam bolnavă. Și pe urmă îmi tot spunea vorbe rele: «Ești urâtă, n-ai dinți». Eu știu că nu am dinți. Nu făceam nimic; spuneam: un domn care se distrează. Eram cinstită cu el, nu-i vorbeam. În clipa aceea el mi-a băgat zăpadă. Domnule Javert, bunule domn inspector, nu este oare nimeni care să fi văzut și să vă spună că e adevărat? Am făcut poate rău că m-am supărat. Dumneavoastră știți că, în primul moment, omul nu e stăpân pe el. Are porniri. Și apoi, când ți se bagă ceva așa de rece pe spate, fără să te aștepți... Am făcut rău că am stricat pălăria domnului acela. De ce a plecat? I-aș cere iertare. O, Doamne, nu mi-ar fi greu să-i cer iertare. Iertați-mă de data aceasta, domnule Javert. Uite, dumneavoastră nu știți, în închisori nu se câștigă decât 35 de centime; nu e vina stăpânirii, dar se câștigă 35 de centime; și închipuiți-vă că eu am de plătit 100 de franci, altminteri mi-o trimit pe copilă aici. Doamne, nu pot s-o țin cu mine. E așa de urât ce fac eu! O, Cosette, o, îngerașul meu, ce-o să ajungă ea? Vă spun, Thénardierii care sunt niște hangii, niște țărani, nu se gândesc, lor le trebuie bani. Nu mă închideși. Uite, au să gonească o copilă, du-te unde vrei, în miezul iernii; trebuie să vă fie milă, bunule domn Javert. Dacă ar fi mai mare și-ar câștiga existența singură, dar așa, la vârsta ei nu se poate. Eu nu sunt o femeie rea în fond, nu lășitatea și lăcomia au făcut din mine ce vedeți. Am băut rachiul de mizerie. Nu-mi place, însă amorțește. Când eram mai fericită ar fi putut să vadă oricine, în dulapurile mele, că eu nu sunt o femeie cochetă. Aveam rufărie, multă rufărie. Fie-vă milă de mine, domnule Javert!

Vorbea astfel, frântă în două, zguduită de suspine, orbită de lacrimi, cu gâtul gol, frământându-și mâinile, tușind, o tuse seacă și scurtă, îngăimând încet cu glasul agoniei. Durerea mare e o rază divină și cumplită care-i transfigurează pe nenorociți. În momentul acela Fantine devenise iarăși frumoasă. În unele momente ea se oprea și săruta duios poala redingotei agentului. Ar fi mișcat o inimă de piatră; nu înduioșezi însă o inimă de lemn.

– Haide, te-am ascultat, spuse Javert. Ai isprăvit? Acum marș. Ești condamnată la șase luni; nici Dumnezeu în persoană n-ar putea să mai facă ceva.“

REVENIREA LUI JEAN VALJEAN. Trecând prin multe încercări, Fantine începe să nutrească, în circumstanțe favorabile, speranța recuperării copilului său: domnul Madeleine i-a promis s-o ajute. Recunoaștem în misteriosul domn Madeleine, industriașul din Montreuil-sur-Mer, pe vechea noastră cunoștință, Jean Valjean. Ascuns sub o nouă identitate, devenit cetățean de vază, acesta se bucură deopotrivă de respect și popularitate datorită generozității sale. O singură umbră în viața lui: Javert, inspectorul de poliție, bănuitor în privința identității lui, îl spionează permanent. Cu siguranță însă că acesta n-ar reuși să dovedească nimic dacă hazardul nu l-ar ajuta. Un vagabond oarecare, considerat a fi Jean Valjean, e arestat și condamnat. Domnul Madeleine nu poate ignora evenimentul; se autodenunță și se predă. E închis, dar va evada în curând. Fantine, care n-a aflat nimic din toate acestea, se stinge de boală, fericită, crezând că ceasul când își va revedea fetița este aproape. Jean Valjean e prins din nou și închis, dar scapă iar. Noua evadare are însă un prețios avantaj: gardienii lui, convinși că s-a înecat, renunță să-l mai caute. Eroul nostru pleacă să-și recupereze banii pe care-i ascunsese din timp într-o pădure. În apropiere se află hanul Thénardierilor și Jean Valjean o întâlnește la izvorul din pădure chiar pe Cosette. O cumpără și o ia cu el ca pe propria-i fiică, și astfel încep peregrinările sale în căutarea unui adăpost sigur. Cosette e primită la mănăstirea Petit-Picpus, iar „tatăl“ ei va găsi de lucru tot acolo, ca ajutor de grădinar.



Franța. Paris. Piața Tertre

Narațiunea e curmată de o ruptură temporală; începe o nouă etapă din existența lui Jean Valjean și apar noi personaje care-și vor încrucișa destinul cu al lui. Se ivesc astfel de sub pana scriitorului micul Gavroche, simpaticul vagabond parizian (cu totul întâmplător, fiul abandonat al lui Thénardier!), și Marius, un student la drept cu vizibile simpatii republicane, în ciuda bunicului său, aparținând micii burghezii, adept ferm al regalității. Marius e îndrăgostit și, la rândul-i, iubit de Cosette. Cât despre Jean Valjean, el ni se prezintă sub o nouă înfățișare, ca M. Leblanc; printre năpăstuiții pe care-i ajută se numără și soții Thénardier, ruinați, bătuți de soartă, dar nu mai puțin haini la suflet. Fără să știe cu cine are de-a face, M. Leblanc abia scapă din capcana pe care i-o întinde „protejatul“ său și reușește să dispară la timp, chiar înainte de sosirea lui... Javert, care-l arestează pe vicleanul fost hangiu. Peste nu foarte multă vreme acesta va reuși totuși să evadeze, grație și ajutorului naiv pe care i-l dă Gavroche. Întâmplarea neplăcută cu Thénardier îl determină pe Jean Valjean să-și schimbe în grabă domiciliul, ceea ce-l face să dispere pe Marius, care, tocmai când se hotărâse s-o ceară de soție pe Cosette, n-o mai găsește nicăieri.

Izbucnește între timp revoluția (insurecția din iunie 1832), descrisă în pagini extrem de puternice de Hugo. Personajele noastre, Jean Valjean, Marius, Gavroche, vor fi reunite de aceeași parte a baricadei. În timpul luptelor de stradă, Javert cade în mâna revoluționarilor, ba chiar în a aceleia pe care-l căuta cu atâta îndârjire. Jean Valjean îi va face însă o execuție falsă și-l va elibera. Gavroche, plecat între cele două baricade, sfidând focurile de armă, moare împușcat. Marius, plecat să-i caute corpul, e la rândul lui rănit grav. Este salvat de Jean Valjean, care-l poartă cu greutate prin lumea labirintică și cutremurătoare a canalelor. Abia ajuns la suprafață, dă însă peste Javert; acesta-i permite totuși să-l ducă pe Marius la bunicul său, ba chiar își abandonează prizonierul. Inexplicabila generozitate a lui Jean Valjean, care-i salvase viața, ca și propria îngăduință cu care-i răspunde, sunt însă prea mult pentru Javert, îi răstoarnă toate concepțiile despre lege și dreptate; copleșit, el se aruncă în apele Senei.

Marius își revine și obține consimțământul bunicului pentru căsătoria cu Cosette. De comun acord cu Marius, căruia-i dezvăluie că nu-i tatăl fetei, ci doar un fost ocnaș, Jean Valjean decide să dispară treptat, dar definitiv din viața lor. Peste câțeva vreme, Marius, aflând ceva mai multe despre „socrul” său și descoperindu-și abia acum în el salvatorul, ajunge să se căiască pentru răceala pe care i-o arătase acelui om cu adevărat admirabil și pleacă, alături de Cosette, să-i ceară iertare. Jean Valjean, care își aștepta în tristă singurătate moartea, e găsit în agonie de cei doi; moare însă fericit să le aibă aproape dragostea.

O CARTE A CONTRASTELOR CRUDE. *Mizerabilii* este cu siguranță în primul rând un roman social, ce pune cu îndrăzneală și acuitate problema oamenilor care trăiesc în mizerie, a năpăstuiților sorții, o atenție aparte fiind acordată decăderii femeii (Fantine, Eponine Thénardier) și nefericirii copilului (exploatarea Cosettei, mizeria lui Gavroche, abandonul micilor Thénardier). Societatea se dovedește în toate ocaziile un conglomerat de



Franța. Parisul în reconstrucție. Imagine de epocă

contraste crude, ce-i opune individului prejudecățile sale, ura sau, în cel mai bun caz, indiferența ei. Modelul moral se încarnează în doar câteva personaje, rămase singulare: episcopul Myriel, Jean Valjean însuși. Nu este un roman cu teză: nici o soluție socială viabilă nu ni se oferă. Traiectul excepțional al fostului ocnaș poate însă juca rolul unei soluții individuale.

Destinul lui Jean Valjean capătă astfel funcție simbolică. Nu întâmplător romanul se deschide cu portretul părintelui Myriel; sub semnul generozității

acestuia va sta cea dintâi apariție a protagonistului, sub același semn ieșirea sa din cadrele narațiunii. Numele pe care și le ia fostul ocnaș îl situează și ele în descendența modelului episcopului din Digne: M. Madeleine, trimitând la numele păcătoasei pocăite, M. Leblanc, invocând albul virtuții asumate. Semnificativ, el o ia pe Cosette, oferindu-i o nouă naștere, într-o noapte de Crăciun. Pe Marius, s-a spus, îl poartă-n spate prin tenebrele subteranelor Parisului asemenea lui Iisus purtându-și crucea. Și moartea însăși e doar urmarea firească a unui sacrificiu consimțit...

TEME DE LUCRU

- În monologul ei, Fantine încearcă să se justifice și, în același timp, își recunoaște fapta. Care este „crima” de care este ea învinuită?
- Este Fantine conștientă de nedreptatea pedepsei?
- Care este unicul gând al lui Fantine în momentul în care i se comunică sentința? Argumentați cu exemple din text.
- Este luată în seamă justificarea femeii? De ce?
- Cum i se adresează inspectorul celei pe care a arestat-o și condamnat-o? Comentați atitudinea acestuia.
- Care sunt criteriile după care a judecat inspectorul Javert? Ce reprezintă pentru el domnul care o provocase pe Fantine? Dar Fantine? De ce?
- Analizați stilistic pledoaria lui Fantine (observați cu atenție logica ideilor, modul de înlănțuire a frazelor, felul în care se adresează etc.). (D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, Ed. Științifică, București, 1970; Saulnier, V.-L. – *Literatura franceză*, vol. I-II, Ed. Albatros, București, 1973; Vianu, Tudor – *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, Ed. Academiei, București, 1963.

ANEXĂ

Sextil PUȘCARIU

Brașovul de altădată

AUTORUL ȘI OPERA SA

Sextil Pușcariu (4 ianuarie 1877 – 5 mai 1948) se identifică în cultura românească mai ales prin titlurile sale de referință în domeniul lingvisticii și filologiei. A condus lucrările de elaborare a Dicționarului Academiei Române (1906 – 1940), a inițiat și condus lucrările pentru alcătuirea *Atlasului lingvistic român*. Academician, profesor universitar la Cluj, specialist în istoria limbii și literaturii române, ne-a lăsat pagini importante de lingvistică generală, lexicografie, dialectologie. Opera sa memorialistică, însumând cinci volume, încă necunoscute în totalitate publicului, impune mai ales două titluri: *Călare pe două veacuri* (1895 – 1906), publicat în 1968, și *Brașovul de altădată*, apărut la Editura Dacia în 1977, într-o ediție îngrijită de Șerban Polverejan, cu un cuvânt înainte de Ioan Colan.

PREZENTAREA TEXTULUI

LA FRONTIERA DINTRE LITERATURA CONFESIVĂ ȘI ISTORIE. *Brașovul de altădată* este lucrarea memorialistică pe care Sextil Pușcariu o realizează cu greu, în ultimii ani ai vieții sale – o scrie, retras la Bran, din iarna anului 1943 și până în prima jumătate a

anului 1947. Cartea este a doua din cele cinci volume de memorii ale profesorului și ne oferă imaginea Brașovului din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, „când cel ce vă vorbește era mai tânăr și cele trăite și văzute aveau farmecul celor optsprezece ani ai lui”, cum ni se confesează autorul în primul capitol al memoriilor. Aflată, ca orice operă de acest gen, la frontiera dintre literatura confesivă și istorie, pagina acestei cărți se evidențiază în primul rând prin ceea ce autorul denumea, (tot) în primul capitol al ei, „simpatia pentru trecut”: „Scopul acestei cărți este tocmai să deslușească ce nu mai e ca odinioară. O va face fără sentimentalism și durere sufletească pentru cele pierdute, dar cu simpatie pentru trecut (...)”. Prefațatorul acestor memorii, profesorul Ioan Colan, nota că scrisul academicianului este aici „de o seninătate desăvârșită”.

Tot Ioan Colan va remarca în cuvântul său înainte noutatea acestei scrieri memorialistice prin ruperea tradiției de a prezenta cronologic faptele cu care naratorul ia cunoștință direct și înlocuirea acestui flux și reflux naratorial cu formula *capitolului-sinteză*. Câteva titluri de capitole sunt lămuritoare: *Cetatea, Șcheii, Negustori și meseriași, Casina, Medicul de casă, Lectura unui brașovean* etc. Memoriile, fiind în fond o privire retrospectivă asupra evenimentelor la care povestitorul a fost martor, presupun o cunoaștere directă a acestora; memoriile lui Sextil Pușcariu subînțeleg o foarte solidă documentare bibliografică, ceea ce dă reconstituirii adevărului istoric o garanție în plus. Să mai notăm că memoriile, prin conținutul lor, depășesc titlul lucrării: ele nu sunt *numai* ale Brașovului, ci *mai ales* ale Brașovului.

SALA FESTIVĂ A LICEULUI „ANDREI ȘAGUNA” (fragment)

„Pentru ca să poată cineva aprecia tot ce a făcut Popazu, pe când era protopop al bisericii Sf. Nicolae, pentru gimnaziu, trebuie să citească marea și valoroasa monografie despre Istoria școalelor centrale române gr.-or. din Brașov, scrisă din incidentul jubileului de 50 de ani ai gimnaziului, atât de frumos și documentat, de profesorul Andrei Bârseanu și publicată în 1902. Atunci se va convinge ce greutatea uriașă au trebuit învinse și cât devotament de fiecare clipă a depus vrednicul preot până când, în grădina mlăștinoasă din «Groaveri», un iscusit arhitect român a înălțat mărețul palat, care după aproape o sută de ani străjuiește încă falnic și solid intrarea în Șchei. Va urmări, în această scriere care ridică un monument vredniciei românești, drumurile lui Popazu la Viena tocmai în preajma revoluției, va afla cum un negustor brașovean trebui să facă pe cumpărătorul locului, ca să nu trădeze intențiile românilor, și cum vrednicul protopop aduna băieții mai marișori de la școală și le ajuta să rostogolească pietre de pe dealurile din capul Oabănelui, ca să aibă ce căra, pentru meșterii zidari, carele aduse de săteni.

Pe perețele cu cele două portrete ale arhierilor din sala festivă era, când eram copil, un fel de gobelin cusut cu multă artă și răbdare, în fire colorate, de domnișoarele Molnar din Cluj și dăruit gimnaziului din Brașov. Reprezenta pe Mihai Viteazul în picioare, cu căciula tradițională în cap și arătând cu mâna întinsă spre zidurile cetății pe care a asediat-o odinioară.

Mai erau pe cei doi pereți lungi ai sălii, între cele cinci ferestre spre nord și de-a dreapta și de-a stânga ușii de intrare, portretele în ulei ale binefăcătorilor gimnaziului și ale primilor lui directori. Unul era Gavril Munteanu, învățatul academician, născut în Vingart și trecut, când era de 23 de ani, în Țară, unde a fost în 1835 «corepetitor» la Liceul Sf. Sava și, până în anul revoluției, profesor la seminarele preoțești din Buzău și de la mănăstirea Bucovăj. El s-a pus de la început,

ca cel dintâi profesor, în slujba gimnaziului brașovean. El, traducătorul operelor lui Tacit, trebuie să fi fost cel ce a propus ca în sala festivă a gimnaziului să se înscrie ca deviză pentru tinerime cuvintele «Literis et virtuti». Carte și bărbăție era ceea ce cerea el de la elevi. Când Odobescu a asistat la serbările de la a doua adunare generală a Asociațiunii Transilvane care s-a ținut, ca toate serbările mari ale brașovenilor, în sala gimnaziului, desigur umanistul a fost impresionat de această lozincă. Când Munteanu s-a îmbolnăvit, l-a urmat la conducerea instituției fostul lui «conector», Dr. Ioan Meșotă, de loc din Dârstele Brașovului, care făcuse studii strălucite la Viena și Bonn, unde desigur l-a avut profesor pe Friedrich Diez, părintele filologiei romanice. La patruzeci de ani a murit și acest bărbat luminat, tocmai când se termina războiul, în 1878, regretat de toți brașovenii, pe care i-am auzit vorbind numai cu multă simpatie despre el.

Impresionantă era mai ales galeria de portrete ale binefăcătorilor brașoveni ai gimnaziului. Pe atunci nu se atârnavă în sala festivă chipurile miniștrilor, ci, în portul lor din Șchei, străjuiau modești un Dumitru Oțoșoiu, mort în 1852, și un Vasile Lacea, mort în 1861. Amândoi au făcut danii însemnate pentru școala în care vedeau zidul puternic de apărare al neamului și față de care aveau o dragoste adâncă. «Dragostea», fiica mijlocie a Sfintei Sofii, iubirea de cultură și setea de lumină o reprezentau acești oameni din popor care, dacă nu puteau iscăli sume mari pe «Legământul» de a susține școala în cei zece ani dintâi, au adus cu brațele



Brașov. Colegiul Național „Andrei Șaguna“

lor piatra, cărămida și nisipul. Dragostea a fost cimentul vârtos care a făcut din această școală o reductă puternică a rezistenței noastre naționale. Ca și la măcelarul Oțoșoiu și la Lacea, dragostea a îndemnat pe negustorii brașoveni, ca Iuga sau Ionciovici, să facă donații însemnate, sau pe căpitanul Cristureanu să aibă grijă de elevii săraci. Dragostea frățească s-a arătat însă mai ales peste munți, când toate fondurile strânse, ban cu ban, nu mai ajungeau ca să acopere marile cheltuieli cu zidirea gimnaziului, a școlilor populare, reale și comerciale ce i s-au adăugat și

MARI TEME LITERARE

a plăti corpul didactic din ce în ce crescut. Atunci biserica Sf. Nicolae sări într-ajutor, și prin Ioan Maiorescu, cumnatul lui Popazu, Kogălniceanu din Moldova și Epureanu în Muntenia votară subvenția făgăduită de Petru Cercel bisericii, câte 500 de galbeni dotație anuală. Suma aceasta s-a mărit mai târziu. Scarlat Rosetti, elevul recunoscător al lui Gheorghe Lazăr, care a ridicat la Avrig un monument dascălului său, a făcut o danie și gimnaziului brașovean.“

REMEMORAREA NAȘTE REMEMORARE. Textul propus face parte din capitolul Școala: «Pe norme» și în «gimnaziul inferior» și «superior». El stabilește clar centrul de interes al rememorării, iar germenii iradierii narative sunt cuvintele profetice sub semnul cărora a pus, „în septembrie 1851, marele episcop Andrei Șaguna piatra fundamentală a școalei care avea să devină cel mai viguros izvor de cultură din Ardeal“. Deschiderea școlii se făcea la Sfânta Sofia. „Sofia înseamnă în grecește înțelepciune. Sfânta cu acest nume avea trei fiice, cu numele Credința, Nădejdea și Dragostea.“ Iar episcopul Andrei Șaguna, în momentul ceremonial amintit, a spus: „Gimnaziul nostru să-l întemeiem pe Înțelepciunea aceea care a avut trei fiice, și anume pe Credința, Nădejdea și Dragostea, căci numai aceasta este înțelepciunea adevărată“.

Astfel, naratorul ne implică în două niveluri ale existenței „lumii de ieri și de azi“. Începutul de an școlar, petrecut festiv în sala de ceremonii a clădirii Colegiului Național „Andrei Șaguna“ din Brașov (cum este cunoscută și vestită astăzi instituția de învățământ), sală încărcată încă de atunci de adevărată istorie, prilejuiește memorialistului reînvierea momentelor pline de „greutăți uriașe“, când clădirea „gimnaziului“, „mărețul palat, care după aproape o sută de ani străjuiește încă falnic și solid intrarea în Șchei“, se construia prin strădania neobosită a episcopului Ioan Popazu și a altor oameni cu adevărat de ispravă, pomeniți ca atare în pagină. Această primă secvență a textului, ocupând, cu intermitențe, mare parte a lui, marchează, printre altele, un act reparator. „Pe atunci nu se atârnavă în sala festivă chipurile miniștrilor“, ne spune Sextil Pușcariu, ci „pe cei doi păreți lungi ai sălii“ își aveau loc de cinste alte portrete. În galeria binefăcătorilor brașoveni ai gimnaziului străjuiau, modești, „în portul lor din Șchei“, un Dumitru Oțoiu sau un Vasile Lacea, care reprezentau „iubirea de cultură și setea de lumină“. Textul este revelator.

A doua secvență a textului este sprijinită (pe) și prilejuită tot de galeria de portrete din sala festivă a liceului. Locul de cinste, alături de binefăcătorii gimnaziului, este „al primilor lui directori“. Sunt evocate figurile lui Gavril Munteanu, „învățatul academician“, traducătorul operelor lui Tacit, și lui Ioan Meșotă, „care făcuse studii strălucite la Viena și Bonn“.

O a treia secvență a textului, care își are punctul de iradiere în cuvintele profetice ale episcopului Andrei Șaguna, pomenite mai sus, este semnul „dragostei frățești“, „cimentul vărtos care a făcut din această școală o reductă puternică a rezistenței noastre naționale“. Memorialistul amintește că, la vremuri grele, i-au sărit școalei în ajutor oamenii bisericii Sf. Nicolae, dar mai ales „Kogălniceanu din Moldova și Epureanu în Muntenia“, și alții. Școala era pe atunci o problemă națională. Remarcăm în primul rând vibrația interioară a textului; apoi participarea afectivă la un act fundamental, astfel perceput de către memorialist. I-am sublinia lumina, iradiind subiacent, dintr-un nivel ectosemantic al cuvântului, toate realizate cu dragoste. Implicit academicianul dă glas unui crez de-o viață, sacralizând, prin text, momentul rememorat. El reverberează în timp până la noi.

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

TEME DE LUCRU

- Comentați textul de mai sus urmărind ponderea elementelor ficționale și non-ficționale, felul în care acestea se întrepătrund, se completează; încercați să stabiliți apoi cărei structuri îi aparține.
- Realizați o compunere de tip eseistic despre locul / profilul liceului vostru în contextul educațional din oraș / județ.
- Realizați câteva pagini monografice consacrate liceului vostru. (Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Pușcariu, Sextil – *Brașovul de altădată*, ediție îngrijită de Șerban Polverejan, cu un Cuvânt înainte de Ioan Colan, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.



Italia. Roma. Via Appia. Imagine de epocă



Italia. Roma. Via Sacra. Imagine de epocă

AVENTURĂ, CĂLĂTORIE

Într-un eseu dedicat metamorfozelor interioare ale literaturii europene (Meteorologia lecturii), Radu Petrescu face o observație surprinzătoare: prin temele și subiectele lor și prin valorile (mitologice și antropologice) pe care le promovează, aproape toate marile opere posterioare antichității grecești sunt niște parafraze ale creației lui Homer. La originea literaturii europene se află Iliada și Odiseea și orice nouă operă care abordează marile probleme ale omului și ale lumii reprezintă, într-o considerabilă măsură, o întoarcere la cele două epopei. În ceea ce privește capitolul de față, care cuprinde cărți circumscrise spațiului călătoriei și aventurii, putem spune că orice desprindere de un spațiu dat și orice plecare la drum e o desprindere de Itaca, tot așa cum în orice personaj marcat de pasiunea necunoscutului se ascunde Ulise, personajul principal din Odiseea. În fond, chiar și o simplă aventură în cotidian repetă o schemă și niște ipostaze umane de factură mitologică.

Aventura și călătoria sunt elemente constante ale primelor texte ale umanității (vezi Vechiul Testament și Epopeea lui Ghilgamesh). Încă de la începuturile ei literatura are menirea de a exprima atracția omului pentru necunoscut, ieșirea din obișnuit și din obișnuință, fascinația altor lumi. Literatura nu este doar o apropiere de real, ci și o fugă de limitările lui (casa, familia, comunitatea). Tema plecării în lume e curentă în poveștile și basmele românești, pentru că ea nu este o simplă temă epică, ci prezintă adânci determinări antropologice. Călătoria înseamnă inițiere, ea presupune aventura, încercarea forțelor, confruntarea, cunoașterea de sine. Aventura și călătoria sunt teme ale formării omului, modalități de manifestare a destinului. Prin implicațiile lor, ele actualizează în manifestările personajelor toată gama marilor calități umane: curajul, eroismul, demnitatea, inteligența, onoarea, curiozitatea față de nou, spiritul de sacrificiu etc.

Literatura greacă și latină posteroară lui Homer și lui Vergiliu (Etiopica de Heliodor, Efesiaca de Xenofont, Măgarul de aur de Apuleius etc.) își face din călătorie o temă predilectă. În evul mediu, aventura ca modalitate de verificare a bărbăției, curajului și pasiunii iubirii dă substanță unor mari creații epice precum Beowulf, Cântecul Nibelungilor, Cântecul lui Roland, Luisiada. Trebuie să vorbim, tot acum, despre masiva dezvoltare a romanelor cavalești (Amadis de Gaula este exemplul cel mai cunoscut), în care aventura devine o valoare în sine, de strictă performanță eroică, ceea ce va atrage replica ironică a lui Cervantes, care, prin Don Quijote, aruncă în derizoriu toată mitologia cavalerului invincibil. În Spania cunoaște o dezvoltare deosebită și romanul picaresc (Lazarillo de Tormes, de pildă) ca expresie a unei existențe vagante, desfășurate în mediile sociale cele mai diverse și mai pitorești. Călătorii, peripezii, întâmplări stranii și aventuri miraculoase descoperim în toată literatura italiană premurgătoare epocii moderne, de la Boccaccio la Alfieri, Ariosto și Tasso. Iluminismul aduce cu sine descoperirea alterității (Montesquieu – Scrisori persane) sau va face din călătoria în spațiile necunoscute un mijloc de satirizare a moravurilor (Voltaire – Candide; Swift – Călătoriile lui Gulliver). În sfârșit, printr-o mulțime de mari autori (Novalis, E.T.A. Hoffmann, Chamisso, Eminescu, Nerval), romantismul descoperă aventura în fantastic, călătoria imaginară.

Toată această rapidă trecere în revistă a felului în care, până în epoca modernă, aventura și călătoria se constituie în substanța predilectă a literaturii arată

că necunoscutul fascinează și că aventura e o dimensiune constitutivă spiritului uman. Aventura e o provocare venită din partea vieții, dar ea se poate constitui și într-o provocare pe care omul i-o aruncă vieții. Ca și mușchetarii lui Dumas (Cei trei mușchetari), personajele principale din *La poalele vulcanului*, romanul lui Malcolm Lowry, sunt adevrate ale unei vieți aventuroase. Diferența dintre cele două cărți e însă mare, pentru că eroii autorului francez ilustrează aventurosul de factură cavaleriească, în timp ce universul lui Lowry ne aduce în față configurația dramatică a aventurii existențiale într-o lume exotică. Pentru căpitanul Ahab din romanul *Moby Dick* de Melville, aventura pe mare în căutarea balenei albe e o provocare a destinului cu sfârșit tragic. În schimb, eroul din *Bătrânul și marea* de Hemingway este simbolul omului care nu poate ieși înfrânt din nici o aventură. La E.A. Poe Aventurile lui Gordon Pym se constituie într-o serie de peripecii care frizează fantasticul. Umberto Eco înțelege să trateze seria de întâmplări ieșite din obișnuit desfășurate în spațiul închis al unei abații medievale (Numele trandafirului) în regimul romanului polițist.

Interesul pentru călătorie și aventură, pentru viața aventuroasă și treptele inițiatice ale aventurii apare de timpuriu și în literatura română. Există o serie întreagă de autori, de la Dinicu Golescu (*Însemnare a călătoriei mele*) la Nicolae Filimon (*Escursiuni în Germania Meridională*), pentru care călătoria prezintă în primul rând un sens geografic și cultural. Nu același lucru se poate spune despre Calistrat Hogaș (*Pe drumuri de munte*), pentru care plimbările de pură plăcere prin munții Neamțului sunt modalitățile predilecte ale unei existențe hedoniste. La Octavian Paler (*Rugați-vă să nu vă crească aripi*) călătoria are un sens gnoseologic și moral. Mizând, la rândul-i, pe finalitatea etică a scrisului, Ana Blandiana este o promotoare a călătoriilor imaginare (*Imaginați-vă*). În zona aventurii propriu-zise, ca suită de încercări pe care viața i le pune omului în față, se situează cărțile lui Jean Bart (*Europolis*) și Radu Tudoran (*Toate pânzele sus!*). Există însă în literatura noastră și un spațiu al aventurii specific romanului istoric, în care realitatea se conjugă cu fabulosul, fantasticul, legenda și mitul. Îl întâlnim în romanele lui Sadoveanu (*Zodia Cancerului* sau *Vremea Ducăi-Vodă*; *Creanga de aur*), dar și la autori de azi ca Ștefan Bănuțescu (*Cartea de la Metopolis*) sau Ștefan Agopian (*Tache de catifea*, *Tobit*). Multe alte exemple ar putea fi invocate aici.

Mai important e poate să remarcăm faptul că în acest teritoriu tematic lectura reușește să dubleze în sens propriu, prin chiar modul ei de articulare, universul ficțional pe care îl străbate. Lectura reprezintă ea însăși o aventură sui-generis, o evadare din cotidian și obișnuit și o modalitate de a călători în spațiu și timp. Nu doar personajele cărților de aventură și călătorie sunt niște ipostaze ale miticului Ulise, ci și toți aceia care se înscriu în categoria împătimiților lecturii. (Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini de pretutindeni, documentare și artistice.

Jean BART

Europolis

AUTORUL ȘI OPERA SA

Pe numele său adevărat Eugeniu P. Botez, prozatorul s-a născut în Burdujeni, la 28 noiembrie 1874, și a murit în 12 mai 1933, la București. A urmat carieră de marinar, fiind într-un timp comisar maritim la Sulina, apoi comandor, întemeietor al Ligii Navale Române. Profund atașat de cercul revistei ieșene „Viața Românească”, aduce în paginile acesteia mai ales lumea porturilor, vraja călătoriilor pe mare, „încetățenind în literatura noastră poezia vieții maritime” (Mircea Muthu). Lucrările sale literare mai importante, *Jurnal de bord* (1901), *Datorii uitate* (1916), *Peste Ocean* (1926), îndeosebi romanul *Europolis* (1933), sunt răsplătite cu premii ale Academiei (1916; 1921) sau ale Societății Scriitorilor Români.



PREZENTAREA TEXTULUI

Cu *Europolis*, Jean Bart realizează o autentică monografie a Sulinei de altădată, oferind în egală măsură un roman în care „parfumul exotic și pitorescul figurilor particularizează atmosfera atât de cunoscută a orașului nostru de provincie” (Mircea Muthu).

Planurile cărții (mitul „unchiului din America” și povestea de dragoste a Evantie) permit autorului etalarea „faunei” (care susține, până la un punct, nota de pitoresc a scrierii), dar și conturarea cu o incontestabilă finețe (în pagini încărcate de lirism) a nostalgiei spre un orizont „desfăcut”, spre o lume de dincolo de zare, aspirație înăbușită brutal de o realitate care, la vărsarea Dunării în mare, poate fi de o violență nebănuită.

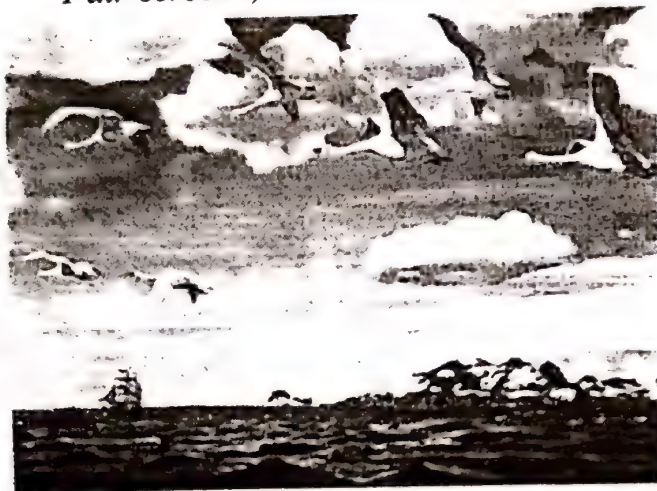
MARINAR PE UN VAS CU CONDAMNAȚI (fragment din text)

„Și după câteva momente de tăcere, Nicola începu să înșire peripețiile călătoriei pe apă, în colonii, unde trebuia să-și facă osânda.

Fusese imbarcat pe Luara, o corvetă care transporta condamnații în coloniile franceze, la Cayena. Ce drum groaznic! Ce chinuri îndurase în acea pușcărie plutitoare! Erau cinci sute de deportați îngrămădiți într-un spațiu strâmt, fără aer și fără lumină. Pe rând îi scotea afară pe punte, ca să înghită aerul curat, de care erau mai doriți decât de hrană. Nu aveau voie să vorbească cu marinarii din echipaj. Dimineața, după ce strângeau hamacele în care dormiseră, se dezbrăcau la pielea goală și-i improșcau cu apă de mare, la furtunul pompei de bord.

După câteva săptămâni de drum, s-a ivit la bord boala scorbutului. Aveau numai provizii uscate. Galejii, care-i rodeau până le sângerău gingiile, erau găuri de viermi. La primul mort pe care l-au aruncat în ocean, s-a răspândit vorba că a izbucnit ciurma pe bord. A fost o panică grozavă. În fiecare zi îi chiorau și îi înăbușeau cu găinaț de pasăre.

Înainte de a trece tropicul, i-a prins o furtună cumplită. Corveta era să fie sorbită de o trombă marină. Norii cerului se uniseră cu apa oceanului. În fața primejdiei le-au dat drumul liberi pe punte. Nu mai era nici o deosebire. Ofițerii, marinarii și pușcăriașii erau toți egali. S-au luptat cu moartea cinci zile și cinci nopți după ce tromba fusese ruptă cu lovituri de tun. Au scăpat de naufragiu în larg, cu pânzele sfâșiate și catargele rupte. Luara făcea apă. Trebuia să pompeze zi și noapte. Dacă ar fi întrerupt numai două ceasuri pomparea, vasul se umplea și se ducea la fund. După trei luni de drum chinuitor au debarcat la Cayena.



A. Rilov. Întinderea albastră

I-au cercetat, i-au matriculat pe piele și i-au împărțit pe la diferite servicii. Nicola, ca marinar de meserie, a fost dat ca barcagiu la biroul de înmormântare al închisorii. Acolo nu era dric, nici nu se săpa groapă. Mortul era înfășurat în pânză de sac și pus într-un sicriu de lemn. Îl duceau cu barca la larg. Și după ce preotul citea o rugăciune scurtă, scoteau mortul din sicriu și-i făceau vânt în mare.

Rechinii flămânzi se repezeau și-l sfâșiau înainte de a ajunge la fund. Așa se învățaseră, blestemații lacomi, că îndată ce auzeau sunând clopotul de înmormântare de la capelă, se apropiau ca la ora de masă, la hrană sigură de carne de om.

(...) Toți condamnații erau chinuși zi și noapte de ideea de a fugi. De o parte, oceanul pustiu, fără capăt, de altă parte, pădurea virgină, tropicală. Apa îi atrăgea pe toți; ea dă mai multe șanse de scăpare.

Pe toți îi chinuia gândul să încerce a fugi pe apă. Cătau toți cu ochi avizi înainte, în largul oceanului: acolo era libertatea. Înapoi, pe pământ, era pușcărie, umilință și moarte.“

AVENTURĂ ȘI SUPLICIU. În cronică sa la romanul *Europolis* („Vremea“, 1933), Pompiliu Constantinescu reținea la Nicola „originalitatea tipului de aventurier“, chiar dacă acest aspect al personajului contează mai puțin, câtă vreme esențială i se pare criticului „repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor“.

Conținând vizibile „semne“ ale literaturii de aventuri, fragmentul plasează încă de la început aventura lui Nicola sub semnul unei forțe exterioare care îi impune personajului un drum ce devine în fond unul al supliciului. Aventura ca bucurie a cunoașterii și ca o intrare pe cont propriu în evenimente (pe care, până la un punct, individul trebuie să le provoace), distanțare fără îndoială de monotona derulare a existenței, este înlocuită cu un itinerar în care fiecare punct este stabilit cu o rigoare aproape mecanică (de altfel, Nicola este prins într-un mecanism în care propria-i voință nu mai contează, iar individualitatea este vizibil pusă sub semnul întrebării). Autorul se ambiționează să vorbească de „peripeții“, care au loc neapărat în timpul unei călătorii pe apă, cu toate că aceste „peripeții“ sunt în realitate cu exactitate programate: individul devine un simplu obiect asupra căruia se exercită o forță ce-l depășește și-l manevrează cu brutalitate; „fusese imbarcat“ pe vasul „Luara“, după care

totul („peripețiile“) devine previzibil: scoaterea deținuților pe punte, „ca să înghită aerul curat, de care erau mai doriți decât de hrană“, apoi, în fiecare dimineață, „ritualul“ spălării deținuților prin împrôscarea lor cu furtunul.

Ceea ce tulbură programul acesta, inuman prin derularea lui mecanică, este cu promptitudine înlăturat; panica „grozavă“ de la bord (amenințare a ordinii) este anulată prin afumare cu „găinaș de pasăre“. Al doilea eveniment este acea furtună „cumplită“, care tulbură ordinea întregii naturi în primul rând („norii cerului se uniseră cu apa oceanului“), căreia îi corespunde o semnificativă uniformizare (nedorită) în planul umanului („Nu mai era nici o deosebire. Ofițerii, marinarii și pușcăriașii erau toți egali“), cu atât mai mult cu cât forța care se exercită asupra oamenilor o depășește acum pe cea a Justiției, ca un fel de reparație morală, și manifestându-se sub semnul impersonalului „trebuie“: „Trebuia să pompeze zi și noapte“. Pagina lui Jean



Insulele Maldive. Peisaj

Bart primește acum un plus de frumusețe prin sugestiile care vizează omul pus în fața morții, într-o transcriere cu ecouri de epos: „S-au luptat cu moartea cinci zile“.

Nici finalul călătoriei nu exclude ideea de peripeție strict controlată, nouă fiind pentru personaj doar intrarea lui în alte forme, de o violență care trimite spre marile experiențe ale acestui secol, bântuit de neliniști și de spectrul regimurilor concentraționare: „I-au cercetat, i-au matriculat și i-au împărțit pe la diferite servicii“. Dacă într-o asemenea „ordine“ a dezumanizării viața este evident lipsită de frumusețe și de mister, morții înseși i se refuză în ultimă instanță respectul meritat. Într-o viziune violentă și de o incontestabilă modernitate, Jean Bart surprinde rechinii care devorează mortul aruncat în mare, dramatismul fiind amplificat de faptul că bătaia clopotului își pierde semnificațiile originare; „clopotul de înmormântare de la capelă“ marchează acum doar timpul profan, al rechinelor, vestind de fiecare dată izbânda fiarei asupra omului: „îndată ce auzeau sunând clopotul de la capelă, se apropiau (rechinii, n.n.), ca la ora de masă, la hrană sigură de carne de om“.

Cu adevărat poate începe aventura pentru Nicola din momentul în care, împreună cu ceilalți, începe să fie chinuit de „ideea de a fugi“. Din acest moment ar putea începe o călătorie care l-ar scoate pe individ dintr-un univers cu brutalitate limitat. Nicola trebuie să aleagă între o realitate concretă („pădurea virgină tropicală“) și orizontul vag, în primul rând „oceanul pustiu, fără capăt“, a cărui apă „îi atrăgea pe toți“. Aventura înseamnă în fond libertate, căci marinarul, repetând gesturi ancestrale, privește „cu ochii avizi înainte, în largul oceanului“, cu atât mai mult cu cât „largul“ devine un spațiu generos pentru noi forme (drumul aventurierului, „urma“ lui stabilind contururi), în timp ce spațiul desemnat prin „înapoi“ înseamnă cunoscutul, deja limitatul prin violență („pușcărie“), cu alte cuvinte „umilință și moarte“.

TEME DE LUCRU

- Scrieți un eseu în care să prezentați personajul Evantia din perspectiva fragmentului: „*Cătau toți cu ochi avizi înainte, în largul oceanului: acolo era libertatea. Înapoi, pe pământ, era pușcărie, umilință și moarte*”.
- Alcătuiți un eseu intitulat: „Portul – șansă a individului și limitare a aspirațiilor lui”.

(M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Negoiescu, Ion – *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1991.

Mihail SADOVEANU

Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă



PREZENTAREA TEXTULUI*

Într-o încercare de a reface o întreagă istorie a Moldovei, Mihail Sadoveanu caută momente de cumpănă din evoluția acestei provincii românești și, pornind de la eveniment, creează personaje memorabile: Kesarion Breb, Ștefan cel Mare, Nicoară Potcoavă etc. Romanul istoric *Zodia Cancerului* evocă epoca sfârșitului de secol XVII și construiește un personaj cu totul deosebit – Alecu Ruset, unul dintre fiii nefericitului domn Antonie Ruset. Într-o categorie romanească romantică, eroul este, la rândul său, tipic: aventurier, cu un trecut nu tocmai onorabil, cultivat la izvoarele occidentale ale timpului, îndrăgostit cu conștiința neîmplinirii iubirii sale. Personaj fictiv, Alecu este cel ce organizează materialul epic, fie ca însoțitor al enigmaticului abate Paul de Marenne, fie ca bănuț rival la domnie al lui Duca-Vodă, fie ca iubit al domniței Catrina, fiica lui Vodă.

Precum în basme, evoluția personajului se realizează de-a lungul unui drum inițiat în moarte: din nordul țării (de aici îl preia pe abate), prin Iași, spre Stambul, cu fatală întoarcere în Iași iubirii imposibile. Drumul lui Alecu Ruset evocă o civilizație, o epocă, o domnie, toate în acord cu un tragic destin individual (și colectiv).

„UN PARADIS DEVASTAT” (fragment din roman)

„– Nu înțeleg însă ce rost are o fântână construită aici. Cine-a putut avea această idee bizară și la ce i-a folosit osteneala? Am lăsat în urmă Siretul și se mai vede încă pe fundul văii, în ceața amurgului, lacul.

– Odată am avut și eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, și mi-am pus aceeași întrebare. Și am aflat răspunsul de la slujitorul acela al meu care-ți este domniei tale simpatic.

– De la Bârlădeanu?

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 301 a acestei lucrări.

AVENTURĂ, CĂLĂTORIE

– Da. E fântână pentru călători străini, întru amintirea morților. Bând cei vii, își potolesc și cei morți setea, pe cealaltă lume. O superstiție ca multe altele.

– Cine știe... răspunse visător abatele de Marenne. Atunci și mărul acela cu fructe de sânge este tot al morților.

– Așa se pare. Deși mă vezi întrucâtva rușinat, domnule abate, de primele impresii pe care le poți avea călătorind în țara mea, vei întâlni în multe locuri dovezi de circumstanțe atenuante. Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău.

– Nu se vede asta, prințule. Dumnezeu a pus aici un paradis.

– E adevărat: un paradis devastat.

– Hm! crezi că pentru barbarie și devastare e vinovat Dumnezeu? Domnule, nu blestema.

– Poate ai dreptate, domnule de Marenne: în ceea ce mă privește însă, nu vreau să fiu pus între cei din urmă dintre oameni, căci am avut plăcerea și fericirea să văd țara domniei tale, să studiez în Polonia, să trăiesc o parte din timp și la Stambul, între urmași ai Bizanțului. Câteodată, domnule abate, cuget cu întristare că am avut o soartă vitregă. Trebuia să mă nasc în timpuri de pace – căci țara-i îmbielșugată și grasă. Totuși, prin contrast, odihna poate părea mai bună, mierea mai dulce și vinul mai fin. Trebuie să ne plecăm fruntea căci, după cum spune un compatriot al meu, cărturar ca și domnia ta, nu sunt vremile subț cârma omului.



Republica Moldova. Soroca. Cetatea

– Nu înțeleg, prințule, ce se întâmplă aici, căci populația pământului e din familia noastră creștină și găsesc oameni ca domnia ta.“

NATURA. Măiestria sadoveniană se vedește, în fragmentul de mai sus, în capacitatea de a oglindi, într-un dialog, un destin colectiv și unul individual, o mentalitate și o realitate obiectivă. Cu alte mijloace artistice, țara și natura sunt înfățișate în pasajul următor: „Drumul cel mare spre scaunul țării trecea și într-acea vreme prin valea Bahluiului și-a Bahluiului. I se zicea drum mare pentru că era drum vechi de când lumea. Nici unui rând de oameni, însă, nu-i trecuse prin minte, în curgerea anilor mulți, să facă din această cale veche un drum adevărat. Era urmă de cară, copite și pași, bătută bine și lucie ca o curea în vreme de secetă, mlaștină cleioasă în vremea ploilor. Apa cerului o pătrundea în scurt, vântul și soarele o zbiceau cu grăbire. Părea a merge la întâmplare șovăind spre Târgul-Frumos ori Podul-Iloaiei, da într-o râpă, suia într-un deal; isprăvea însă bine, împlinindu-și destinul. Bahluiul curgea leneș prin păpurișuri“.

IUBIREA. În vremuri de restriște, iubirea însăși este primejduită și primejdioasă, ascunsă și pândită:

„– Am mărturisit, Domniță Catrină. De când sunt aici bag de seamă că încep a amuși. Toate ale mele prostii și nebunii s-au risipit ca un fum. Le cunoști și totuși

nu te depărtezi. Sunt dușmănit de Măria-sa Georgie-Vodă și totuși vii cătră mine. Ce pot să-ți spun eu, decât că-ți pun viața mea la picioare?...

Catrina clăti capul, cu împotrivire.

– Pune-o, dar nu cu întristare, căci n-ai s-o pierzi. Eu, beizade Alecu, astăzi nu mă simțesc deloc mahnită ca domnia ta și sunt cu inima veselă, deși m-a spăriat ursul. Defăimat ești, prigonit de asemeni, însă asta-i spre folosul domniei tale, căci altfel aș fi trecut pe lângă domnia ta fără să te bag în seamă. Știu că ești ș-un om cu vorbă ascuțită, beizade, de-aceea să nu socotești că mă înșeli, oflând în fața mea. Puțințel dragă știu eu că-ți sunt, de-aceea îți dau voie să-mi spui cât de multe.“

SFÂRȘITUL LUI ALECU RUSET. Sfârșitul iubirii celor doi și al vieții lui Alecu Ruset este apoteotic și nebunesc totodată, iar maniera de a-l relata este interesantă ca modalitate artistică:

„– L-au prins pe Ruset?

– L-au prins, Măria-ta.

– Și l-au pus acolo, pe loc, sub sabie?

– Asta nu, Măria-ta. N-aș fi cutezat nici eu să fac asta, știindu-l ocrotit din anume parte.

Duca rânji și pufni cu dispreț prin buzele-i groase.

– A fost ceva de mirare, urmă Buhuș, fără a părea că bagă în seamă mișcările frământate de nerăbdare ale Domnului său. Se pare că Alecu beizade s-a tulburat și s-a rătăcit cu desăvârșire. Când a văzut că-l ajung din urmă oștenii Măriei-tale, a prins a bate cu latul sabiei într-ai lui, ca să-i oprească, să facă față. Aceia însă nu erau nebuni ca el. Nu se socoteau destui: se socoteau și înșelați pesemne că au fost vârați într-un târg plin nu ca un stup, ci ca un viespar. Iar dintr-o parte se arătau și Cantemir și Dediu cu oamenii lor. Văzând mare primejdie și pieirea capului, s-au smuls de lângă dânsul, au descălecat pe beizade Ștefan și, luându-i calul numai



Suceava. Mănăstirea Zamca

cu șaua, s-au năpustit pe-o vale. Atuncia acest nebun a rămas singur ș-a făcut față, ca un lup rău. Striga de depărte la el un slujitor al său: Măria-ta, încalecă și fugi că te prăpădești! El a început să rădă. A tras sabia. O cumpănea în stânga și-i încerca ascuțișul cu dreapta. Slujitorul lui acela a stupit într-o parte, a bătut în cal cu pana sabiei și n-a mai așteptat. S-a tot dus după ceilalți. Au venit cătră nebun serdarul Constantin și Dediul. Le-a făcut față și i-a ținut pe amândoi în loc. Au trebuit să se ferească în mai multe rânduri de sabia lui, ca de niște clănțănături de colți, când ai vârat fiara la strâmtoare. În sfârșit, au sărit și alții. A prăvălit pe câțiva sângerându-i. Ceilalți l-au pus cu greutate la pământ, legându-i mâinile și cetluindu-i gura; căci încheștează cu unghiile și rupe cu dinții. Acum îl aduc. (...)

– Aduceți-l aproape! porunci iar Vodă, cu glas tremurat.

În aceeași clipă înălță de la spate în sus buzduganul și păli în frunte, între ochi, pe Ruset. Prinsul se cumpăni; ochii i se încruntară și partea de sus a feței se coloră

ușor trandafiriu sub năvala sângelui. Pleoapele bătută. Apoi rămaseră deschise neclintit. Se abătu într-o parte; după aceea înainte; și căzu cu fața în jos, lovind cu fruntea lespezile.“

Toate acestea din urmă s-au petrecut în ziua în care Duca-Vodă pregătise cu fast nunta fiicei sale, domnița Catrina.

Romanul este impresionant ca structură epică, precum și ca poveste a unui destin excepțional, marcat de imposibilitatea împlinirii. Într-o epocă revolută, Alecu Ruset este o conștiință tragică.

TEME DE LUCRU

- Identificați cuvinte sau structuri arhaice, regionale și neologice și interpretați valoarea lor stilistică în contextul dat.
- Pornind de la citatele din text, încercați, într-un scurt eseu, reconstituirea imaginii Moldovei de la sfârșitul secolului al XVII-lea.
- De ce îl iubește domnița pe beizade Alecu? Credeți că este posibilă o asemenea iubire?
- Prin ce impresionează sfârșitul tragic al protagonistului?
- Ce moduri de expunere sunt utilizate în fragmentele alese? Precizați trăsăturile fiecăruia, așa cum apar în text.
- Este descrierea drumului spre Iași o metaforă a unui destin istoric? Dacă credeți că este, argumentați acest fapt.
- Pornind de la citatele din text, realizați o compunere în care să conturați profilul moral al lui Alecu Ruset.

(A. N.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Ciopraga, Constantin – *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, Ed. Eminescu, București, 1981; Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., București, 1967; Manolescu, Nicolae – *Sadoveanu sau utopia cărții*, Ed. Eminescu, București, 1976.

Mihail SADOVEANU

Creanga de aur

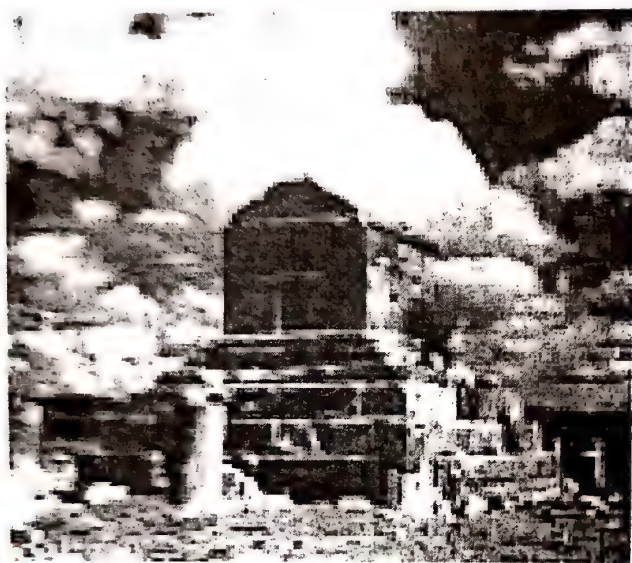
PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ȘI APARIȚIA ROMANULUI. În 1933, aflat în apogeul carierei sale, Sadoveanu scrie *Creanga de aur*, în care dezvoltă o mitologie dacică. Chiar dacă izvoarele nu ne sunt cunoscute în întregime, este evident că romanul întreține o relație nedisimulată cu opera eminesciană (*Strigoii*, *Dumnezeu și om*) și că influența ideilor „protocronice” vehiculate în epocă de Vasile Pârvan și Lucian Blaga nu poate fi contestată. Romanul poate fi citit ca un basm cult, însă valoarea sa parabolică e mult mai importantă. Sadoveanu își publică această utopie într-o perioadă politică plină de amenințări. Unii critici, ca Nicolae Manolescu,

MARI TEME LITERARE

au văzut în ea o reacție esopică, indirectă: „Europa în pragul fascismului și al războiului are, pentru Sadoveanu, unele asemănări cu Bizanțul secolului VIII: o lume încă strălucitoare și sănătoasă în aparență, roasă pe dinăuntru de boli mortale“. Într-o anumite măsură, *Creanga de aur* e și o demascare a totalitarismului politic. Același Nicolae Manolescu vede în scrierea sadoveniană versiunea românească a problematicei romanului *Ciuma* de Albert Camus: „Universul concentraționar pe care Camus, în 1940, îl închipuie în Oranul antebellic, Sadoveanu îl zugrăvește cu șapte ani mai devreme în capitala lui Constantin Isaurianul, care e o mare închisoare“.

Scrisă în 1933, în punctul de mijloc al unei activități creatoare de lungă durată, cartea marchează în evoluția artei lui Sadoveanu o ruptură între operele de tinerețe și cele ale maturității.



Mormântul lui Cyrus cel Mare. Civilizația persană

POVESTEA LUI KESARION BREB.

Romanul se deschide cu imaginea profesorului Stamat, care, așa cum o făcuse ani de-a rândul, organizează o expediție în munți, la care ia parte și naratorul. După un monolog al profesorului, ce sparge marginile înguste ale înțelegerii raționale a lumii, naratorul anunță că ceea ce va povesti în continuare este extras dintr-un manuscris pe care Stamat i l-a lăsat după moarte. Este povestea lui Kesarion Breb, trăitor în Carpații vechii Dacii, cel pe care al 32-lea Decheneu, locuitorul muntelui ascuns ce va rămâne neștiut până la sfârșitul timpurilor, și-l alege dintre monahii lui Zalmoxis să-i

fie urmaș. Înainte să devină Decheneu al 33-lea, Kesarion Breb trebuie să facă o lungă călătorie în Egipt, unde, ca toți predecesorii săi, va fi inițiat în tainele de început ale lumii și de unde, după șapte ani, eliberat de cele omenesci, va pleca la Bizanț pentru a cunoaște tainele legii noi care a coborât peste omenire, creștinismul. Ultima dorință a Decheneului înainte de a-și da sufletul este să știe din gura urmașului său dacă noua lege schimbă sau nu rosturile lumii.

Inițierea lui Breb în templul vechi din Egipt rămâne o taină pentru narator, care îl regăsește pe învățat la Bizanț, însoțit de slujitorul său. Umblând și văzând tot ce era de văzut, de la colibe săracilor până la mănăstiri și palate, descoperă imaginea unui adevărat Babilon. Cu puterea lui de a pătrunde dincolo de înfățișarea lucrurilor, recunoaște de la început în episcopul Platon de la Sakkoudion pe creștinul cu adevărat credincios, și astfel pe cei doi îi va lega o prietenie adâncă, nezdruclată în nici un fel de furnicarul lumii în care sunt aruncați; cunosc împreună secretele luptei pentru putere, dusă de împărăteasa Irina și fiul ei, Constantin. La moartea tatălui său, Constantin fiind prea fraged pentru a putea ține în mâini frâiele puterii, la conducerea împărăției a trecut mama sa. Fire energică și mai mult decât vicleană, împărăteasa Irina a știut să-și țină fiul departe de interesele tronului și să-și întărească poziția, împăcându-și dușmanii și făcându-i pe mulți să depindă de poziția ei.

La vremea când Kesarion Breb ajunge în Bizanț, acest echilibru devenise nesigur. Constantin, crescut în spatele perdelelor palatului, datat cu totul viciului, e acum la vârsta

la care crede că trebuie să se arate bărbat și să-și înlăture mama de pe tron. Împărăteasa Irina recunoaște fără greutate în fiul ei hotărârea și violența pe care acesta le moștenise de la cruntul său tată, bătrânul împărat Constantin. Acesta din urmă fusese un prigonitor neobosit al creștinilor cu care Irina, înțeleaptă, făcuse pace după moartea împăratului. Aceeași sete de sânge creștin o are și Constantin cel tânăr, care pregătește în ascuns o armată cu care plănuiește să pornească război împotriva lor și să câștige, astfel, tronul ocupat de mama sa. Însă Irina are încă putere asupra lui și ia hotărârea să-l însoțească cu o creștină, pentru a-i împiedica, astfel, planurile.

Kesarion Breb și părintele Platon, care era duhovnicul împărătesei, vor fi trimiși s-o pețească pe cea care va fi soția tânărului Constantin. Maria, fiica unui bun și darnic creștin, întruchipare a feminității înseși, îi va urma pe cei doi la palat. Kesarion Breb înțelege curând că însoțirea ei cu împăratul însemna chiar sacrificarea ei. El nu va putea să nu o iubească pe împărătița Maria, dar va rămâne totuși în Bizanț, să o vadă soție a unuia care nu știe să o prețuiască și care, în cele din urmă, ajuns împărat, o va alunga, obligând-o la o viață monahală. O creangă de aur va sta pecete iubirii dintre ea și Kesarion Breb, mărturisită și împărtășită; drumurile lor însă se despart, ea rămânând să-și împlinească soarta în insula Principilor, iar el întorcându-se pe tărâmul Daciei. După ce ajunge acasă, tot neamul Brebilor se adună pentru despărțirea de Kesarion: pleca acum într-o călătorie fără întoarcere, înspre singurătățile muntelui ascuns al lui Dumnezeu. Lângă focul nestins din vârful muntelui, care arde de la începutul vremurilor, bătrânul Decheneu primește cu bucurie veștile lui Kesarion Breb și îi dezvăluie prorocirea sa asupra neamurilor pământului înainte de a-și lăsa sufletul să se unească cu cele ale străbunilor. Monahii lui Zalmoxis primesc apoi binecuvântarea noului Decheneu, care singur știe că este ultimul slujitor al muntelui ascuns.



Egipt. Peninsula Sinai. Muntele Sinai

UN ROMAN INIȚIATIC. Critica s-a aplecat prea puțin până acum asupra acestui roman singular în vasta operă sadoveniană, definitiv pentru întreaga sa creație. A fost cel mai adesea văzut ca un aparent roman istoric, în spatele căruia se ascunde o parabolă, un basm sau o poveste de iubire; se afirmă de asemenea că este o scriere ermetică ce folosește un limbaj de semne oculte. O abordare dintr-o asemenea perspectivă dezvăluie un roman inițiat la toate nivelurile de lectură: de la inițierea personajelor (Kesarion Breb, Stamat, părintele Platon), până la cea a naratorului și, în ultimă instanță, a cititorului.

Nu e întâmplător faptul că acțiunea romanului este plasată în perioada în care creștinismul se suprapune peste ordinea veche, mitică, a lumii. În viziunea sadoveniană, cele două mari ere ale omenirii sunt corespondente a două structuri de gândire, a două feluri de a înțelege lumea. Întrebările lui Decheneu – ce este creștinismul?, schimbă acesta sau nu cu ceva mersul lumii?, trebuie el văzut ca o ordine nouă care o înlătură pe cea veche sau, dimpotrivă, se integrează armonios în aceasta, fiindu-i o firească prelungire? – sunt cele care alcătuiesc structura de profunzime a romanului și îi dau o neobișnuită forță.

TRECEREA SPRE SINGURĂȚILE MUNTELUI ASCUNS (fragment din roman)

„În anul acela, 136 din al cincilea ciclu, Kesarion trebuia să treacă în singurătățile muntelui ascuns, după porunca bătrânului. De când sosise din Răsărit, se înfățișase în fiecare an de câte două ori acolo sus și dăduse samă de toate câte văzuse. Asupra acelor fapte amândoi rămăneau în sfat și judecată cât se adunau, apoi iar le lăsau, dând cugetului timp să le clocească. Astfel, ca din niște ouă tainice, nașteau în pustia muntelui fantasma asupra cărora bătrânul sta cu privirile ațintite.

Egipteanul, după porecla lui cea nouă, era din neamul oamenilor balani de sub muntele Om. Șase frați ai lui se aflau stăpâni ai turmelor din acele locuri, având sub ascultarea lor ciobani și argași. Pe plaiul care se chema Casele, aveau așezări durate din bârne, unde stăteau muierile și copiii. Slujitorii, lângă staule și grajduri, trăiau în colibe după rânduiala muntenilor. Unele turme ajungeau la sfârșitul toamnei, pentru iernatic, în stufurile și grindurile Istrului. Și stăpânii și slujitorii umblau până acolo pe drumuri cunoscute, prin marginea apelor, având bună înțelegere cu varvarii de la câmpie și plătindu-le dajdie. Deci Brebii făcură adunare a neamului lor la mijlocul lunii lui septemvrie, pentru despărțirea de Egiptean. Se ducea acum într-o călătorie fără întoarcere. Nepoții și cumnatele i se închină ca unui străin, întristându-se, iar bărbații îi sărutară amândouă mâinile, ca unuia care se suia către singurătățile lui Dumnezeu.

Sub măgura din capătul satului, era țințirimul. Kesarion se duse să îngenuncheze acolo, dând samă morților de rânduiala poruncită. În neamul Brebilor era datină ca feciorul cel mai mare să fie jertfit lui Dumnezeu. Al doilea urma în datoriile lumesti. De când se ținea minte se urmase astfel și Cel veșnic îi răsplătise cu toate darurile vieții. Cei rămași creșteau întru vârtute și bogăție, pletoși și mari bătănd război cu lotrii și cu urșii; cei despărțiți se subțiau și se albeau veghind și cercetând intrări la porțile necunoscutului. Cei bogați și puternici disprețuiau puțin pe acești monahi lepădați pustiurilor; uneori însă se temeau de ei și li se închinău, mai ales când aceștia cunoșteau descântece și doftorii nu atât pentru oameni, cât pentru turme.

Deci Breb se ridică de la morminte și veni către sat. Femeile îl priveau de departe cum se apropie în soarele de toamnă, cu capul gol, părând a avea la tâmpile coarne de lumină. (...) Breb se întoarce la gândurile lui. În înălțime, urmau a chema paserile călătoare, vâslind către Prinkipo.

Drumul ducea spre costișă și către miezul nopții, îndelung, între prăpăstii și tăceri, sub cerul curat. La cel dintâi popas, veniră către ei ca să-i vadă de-aproape, de pe vârfuri de brăduși, paseri cu ochi schimbători și veveriți. Constantin nu se miră prea mult auzind pe stăpânul său că vorbește cu ele. În poieni joase se azeau mugete de cerbi, unele subțiri, altele adânci și groase ca niște tunete.

– Cei cu opispneze crengi în coarne poruncesc tinerilor să fugă din preajma ciutelor... cugetă cu glas Constantin.

– Dumnezeu se vădește în glasul nourilor și al cerbilor, încuviință Kesarion zâmbind; precum și în alte glasuri ale muntelui.

În râpă, sub bunget negru, scheunară într-adevăr lupani, apoi tăcură deodată, căci lupoica cea bătrână clămpănise asupra lor, învățându-i că vânătorii trebuie să păstreze tăcere. În azur strigară cu mirare pajuri.

Umblară astfel de la izvor la izvor toată după-amiaza. Înspre sară se auziră în văi tulnice. Coborâră într-acolo, la un sălaș de oieri.

A doua zi sună în brădeturi vânt de miazănoapte. După ce primi închinarea stăpânilor locului, Egipteanul își strânse în cătărămi straiul alb și-și îndesă pe tâmple comanacul de păslă. Trase pe mânici sarică și se încinse a doua oară. Își trecu pe după grumaz glugă și, după ce încălecă, își apăsă barba în piept. Îl înțepa în ochi suflare rece. Zarea dinaintea-i era vânăta, amestecată cu neguri. (...)

În ziua a patra, părăsiră albia apei și se suiră prin viscolituri pe opcina muntelui. Acolo ascetul se opri, cercetând văile și codrii. Dădu hotărâre omăturilor să curgă la râpă. Soarele se arată și puhoaiete porniră în salturi la vale, ca niște harmasari de spumă. Sara, la popasul din urmă, găsiră tovarăși. Slujitorul coborî o parte din poveri și-și adună caii. Se supuse cu fruntea la genunchii domnului său și-l pofti să-i întindă mâinile ca să i le sărute. Apoi, îndrăznind a-i mărturisi că hotărârea lui din urmă este să-și caute soție în satele oierilor, se retrase către focul celorlalți servi, în vale.



Munții Bucegi. Sfînxul și Babele

Kesarion, cu șase tovarăși monahi, sui a doua zi către coloana de fum de la peșteră. Însoțitorii săi depuseră poverile. Ucenicii se închinară Egipteanului și-l călăuziră sub bolta de stâncă, unde băteau lucirile depărtate ale focului. Bătrânul îl aștepta în preajma altarului. Era slăbit și căzut în scaunul de piatră. Primi cu bucurie pe urmașul său, pipăindu-i fruntea.

– O, fiul meu, îi zise el, a sosit timpul.

Kesarion îngenunche.

Cuvintele și mărturisirile acestor jertfe întru spirit nu le-a putut auzi decât tăcerea peșterii. Candela bătrânului mai luci atât cât era necesar Egipteanului să-i afle prorocirea asupra neamurilor acestui pământ. Căci, precât vedea el, avea să vie asupra lor din răsărit duh de destrăbălare și spaimă.

Decheneul cel nou ieși din peșteră către al șaptelea ceas al zilei. Purta la gât, pe straiul alb, juvaerul vechi care împodobise cincizeci și trei de ani pe bătrân. Monahii lui Zalmoxis, adunați în cursul zilei, i se plecară în genunchi, închinându-și frunțile. El ridică asupra lor brațele, privindu-i cu ochi înghețați și știind că va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns.

TEME DE LUCRU

- Reconstituiți, folosindu-vă de fragmentul din roman redat mai sus, Dacia mitică.
- Realizați, având ca punct de plecare același citat, o compunere despre caracterul inițiativ al prozei sadoveniene. (A. C.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Sadoveanu sau Utopia cărții*, Ed. Eminescu, București, 1976; Paleologu, Alexandru – *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, București, 1978.

Octavian PALER

Rugați-vă să nu vă crească aripi

AUTORUL ȘI OPERA SA



S-a născut la 2 iulie 1926 în comuna Lisa, județul Brașov. Este poet, romancier, eseist. A făcut studii de filologie și drept la București. Însemnările sale de călătorie, în care se intercalează obișnuit elemente ale reflecției morale, vor constitui conținutul unor volume notabile: *Drumuri prin memorie* (două volume, 1972, 1974), *Caminante. Jurnal (și contrajurnal) mexican* (1980), *Polemici cordiale* (1983). În *Mitologii subiective* autorul grupează „eseuri de o remarcabilă acuitate a reflecției” (Eugen Simion). Amintim, de asemenea, *Viața pe un peron* (1981) și *Un om norocos* (1984).

Criticul literar Mircea Iorgulescu nota: „Confesiune și dialog: acestea sunt formele specifice de existență ale literaturii lui Octavian Paler, eseist și prozator al cărui scris impecabil cadenciat are mereu solemna gravitate impersonală a unui discurs întocmit în respectul deplin al regulilor elocinței clasice, deși este încărcat de toate neliniștile sufletului modern și acuză o subiectivitate violentă și pătimășă, recunoscută de altfel”.

PREZENTAREA TEXTULUI

Eseul *Rugați-vă să nu vă crească aripi* face parte din *Polemici cordiale*, 1983, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler. Volumul, apreciază același Mircea Iorgulescu, „este, înainte de orice, cartea unui scriitor pentru care cultura și problemele ei reprezintă o realitate trăită și vitală, nu o convenție exterioară vieții sufletești. Implicarea este trăsătura izbitoare a acestor, să le spun așa, *eseuri* de o mobilitate formală ce merge de la discursurile imaginare ale unor personaje fictive până la paradoxul abrupt și lapidar, deși mai potrivit ar fi să considerăm că este vorba de un veritabil *jurnal intelectual*. Ne determină să facem această precizare caracterul însuși al cărții lui Octavian Paler: de *mărturie*, *confesiune* și totodată *pledoarie*: un triplu registru exprimând puternica personalitate a autorului, ce și-a făcut din trăirea ideilor o formă de viață și de atitudine”.

În tonul general al cărții, eseul care ne interesează aici discută relația dintre morală și libertate, dintre morală și necesitate, dintre cultură și existență. În paginile lui transpare îndârjirea de moralist incurabil a autorului. Ideea eseului este aceea de a face din experiența unei călătorii un act de conștiință. Sunt căutate situațiile-limită și sunt aduse în sprijinul observațiilor cuvinte celebre.

Două dimensiuni se desprind în construcția eseului. Prima evidențiază un fapt de viață: într-o zi de mai, scriitorul vizitează Grand-Place-ul din Bruxelles, Catedrala Sacré-Coeur. Notățiile lapidare – mulțimea pestriță a celor ce se plimbă, grupul de adolescenți de pe trotuar, femeia ce își plimbă cățelul, contemplarea tabloului lui Bruegel, „Prăbușirea lui Icar” – demonstrează că pe eseist îl interesează prea puțin evenimentele în sine și mult mai mult semnificațiile acestora. A doua dimensiune este faptul de cultură. Și astfel, eseistul pune gândul tăios, profund, meditativ în formule memorabile de genul: „Totul se plătește azi. Inclusiv iluziile”. Sau: „Compromisurile sfârșesc aproape totdeauna în complicitate”.

Observațiile lui Octavian Paler sunt prezente în tot eseul și au meritul de a-l conduce pe cititor în câmpul marilor idei.

ÎNTR-O PIAȚĂ DIN BRUXELLES (fragmente din text)

„Din Declarația drepturilor omului, glumea Baudelaire, lipsesc dreptul de a contrazice și dreptul de a pleca. Unde să ne ducem plecând de aici, din Grand-Place? Să-l vedem pe Manneken Pis? La Sacré-Coeur? Sau la Waterloo? Acum trece o trăsură. Vizitiul n-are nici o țintă. Așteaptă un client care să-i indice o adresă, un țel. Dar noi ce așteptăm? Care e clientul nostru? A, da, noi îl așteptăm pe Godot. Godot e clientul nostru. Va veni și ne va șopti o adresă. Ne va da un țel. (...)



Belgia. Bruxelles. Piața Mare

Sub soarele care arde, un polițist cu brațele încrucișate privește, de pe trotuar, piața. O clipă mi-l închipui în locul lui pe ducele de Alba privind decapitarea lui Egmond și nemulțumit de ceva. Înțeleg. În cea mai adâncă înfrângere a omului există ceva care nu depinde de cel care l-a înfrânt. Consimțământul victimei. Și câtă vreme acest consimțământ lipsește, învingătorul cel mai vanitos se simte limitat și frustrat; destinul cel mai implacabil încetează de a fi atotputernic; un „da“ suspinat care nu vine lasă opera lui imperfectă.

Ei bine, orice s-ar întâmpla, ne rămâne măcar asta: să nu ne dăm consimțământul. (...)

Secolul nostru ne apără tot mai mult de obligația de a gândi. (...) Nu mai e nevoie să gândești. E destul să alegi ceva care să ți se pară convenabil. Am văzut în magazin inclusiv un raion cu definiții ale dragostei pentru uzul celor comozi sau lipsiți de imaginație.

Dragostea este:

- un buchet de flori de câmp;
- a aștepta cu aspiratorul până se termină meciul;
- a fi buiota lui când el nu se simte bine;
- o lumină care arde în tine și care nu trebuie să se stingă niciodată.

Asta îmi aduce aminte de inscripțiile de un umor dubios de pe suvenirurile din San Marino:

«Eva făcută din coasta lui Adam
a început să i le mănânce pe celelalte» (...)

Iubirea e un turnir. (...)

Între larve și metafizică ar trebui totuși să alegem un drum. (...) N-avem ce face, trăim în lăuntru istoriei și trebuie s-o facem mai bună sau să pierim odată cu ea. Nu există ucigași în metafizică.”

MARI TEME LITERARE

TEME DE LUCRU

- Citiți fragmentul de mai sus punând în evidență modalitatea de construcție a eseului, precum și valoarea observațiilor eseistului.
- Alcătuiți un eseu pornind de la constatarea eseistului: „*Secolul nu se mai grăbește. Secolul este numai indiferent. Je m'en fiche. Ce-mi pasă? spune acest secol*”.

(M. I.)

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea – *Prezent*, Ed. Cartea Românească, București, 1985; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. 3, Ed. Cartea Românească, București, 1984.

Ana BLANDIANA

Imaginați-vă

AUTOAREA ȘI OPERA SA



Poeta s-a născut la 25 martie 1942, în Timișoara. Este fiica preotului Gheorghe Coman și a Otiliei Diacu, originară din comuna Blandiana, județul Alba. A urmat liceul la Oradea și Facultatea de Filologie a Universității din Cluj-Napoca. Un timp este redactor la „Viața studentescă” și „Amfiteatru”, apoi bibliotecară la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (1975 – 1977), redactor la Uniunea Scriitorilor (1977 – 1979). În 1973 – 1974 beneficiază de o bursă de studii în cadrul Programului Scriitoricesc Internațional al Universității din Iowa City. După o perioadă de restricție de publicare, revine în publicistică în 1964, deținând rubrici permanente în „Contemporanul” și după aceea în „România literară”. A debutat editorial cu placheta *Persoana întâia plural* (1964), urmată de *Călcâiul vulnerabil* (1966), *A treia taină* (1969), *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972), *Somnul din somn* (1977), *Ochiul de greier* (1981), *Ora de nisip* (1983), *Stea de pradă* (1985), volumul antologic *Poezii* (1989). În *Cele patru anotimpuri* abordează cu îndrăzneală proza fantastică. Tabletele, eseurile, notele de călătorie sunt adunate în volume precum *Calitatea de martor* (1970), *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie* (1976), *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* (1978), *Coridoare de oglinzi* (1984), *Autoportret cu palimpsest* (1986). Se cer menționate de asemenea versurile dedicate copiilor, *Întâmplări din grădina mea* (1980), *Întâmplări de pe strada mea* (1988). A publicat, în colaborare cu Romulus Rusan, interviuri cu personalități ale culturii noastre. Opera sa a fost adeseori încununată cu distincții românești și străine, dintre care menționăm Premiul internațional „Herder” (1982).

Personalitatea Anei Blandiana se manifestă în mai multe direcții ale literaturii române: poezie, eseistică, proză fantastică, literatură pentru copii, însemnări de călătorie.

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* (1978) descoperim talentul de prozatoare al Anei Blandiana. Opera, alcătuită din scurte însemnări de călătorie, reține atenția nu numai prin pitorescul ei, prin prezentarea diversității și grandorii peisajului, ci și prin limbajul liric, apropiat de sensibilitatea romantică.

Ne vom referi în continuare la unul dintre „reportajele” de suflet cuprinse în această culegere: *Imaginați-vă*. Autoarea se adresează în mod direct locuitorilor de la orașe, lipsiți de bucuria participării la freamătul naturii sau la „germinația universală”, și îi invită într-o călătorie făcută cu ajutorul fanteziei într-o lume lipsită de orice artificiu: „*Imaginați-vă, voi ce aflați, ca și mine, de venirea primăverii din parcuri, voi ce participați la dezlănțuirea naturii prin dezlănțuite astenii și la germinația universală prin semănarea ghivecelor de pe balcoane, imaginați-vă un deal cu pantă lină, aproape programatică, un deal, al spațiului mioritic și al tradiției nostalgice, acoperit de șiruri lungi de cireși copleșiți de floare*”.

Blandiana se integrează vieții naturii și găsește o serie de similitudini între ritmurile eterne ale acestora și sufletul nemuritor al omului: „*Imaginați-vă, deci, un deal cu cireși înfloriți, meditați asupra efortului pe care acest act interior îl presupune și înțelegeți că nu este joc cel pe care vi-l cer, ci un test tremurător și încrâncenat să verifice însuși sufletul nostru nemuritor*”.

Se stabilește o legătură între aceste două „lumi” prin intermediul imaginației și al meditației asupra misterului. Ne aflăm în fața unei reflexivități de tip blagian: pentru revelarea misterului este necesară o participare totală a spiritului. Asemenea lui Blaga, Blandiana aspiră la puritatea elementelor, punct în care se suprapun sufletul nemuritor al omului și natura. Însă castitatea nu exclude posibilitatea păcatului: „*Imaginându-și-le, sufletul nostru va pătrunde nu numai misterul salvator al purității, ci și căderea, asumată cu înțelepciune, în păcat*”. De altfel, învățătura creștină arată că Dumnezeu l-a creat pe om bun, însă din cauza ispitei a căzut în păcat. Totuși, în sufletul fiecărui om există ceva din puritatea lui primară și aceasta îl face sensibil „*la mirosuri neștiute și fericiri tactile neîncercate decât de străbuni*”.

Ecourilor din Blaga li se „grefează” o nouă sensibilitate: „un aliaj de candoare copilărească și luciditate matură a conștiinței” (Ion Pop, în *Dicționarul Scriitorilor Români*). Asistăm la o concentrare a expresiei, semn al unei experiențe sufletești foarte bogate.

Fără îndoială, valoarea artistică a însemnărilor de călătorie nu se ridică, în general, la cote ale literaturii de ficțiune, dar „reportajele” Anei Blandiana din „cea mai frumoasă dintre lumile posibile” sunt adevărate bijuterii de sensibilitate și stil.



Peștera Altamira. Bizon sărind

IMAGINAȚI-VĂ (text integral)

„Imaginați-vă, voi ce aflați, ca și mine, de venirea primăverii din parcuri, voi ce participați la dezlănțuirea naturii prin dezlănțuite astenii și la germinația universală prin semănarea ghivecelor de pe balcoane, imaginați-vă un deal cu panta lină, aproape programatică, un deal, al spațiului mioritic și al tradiției nostalgice, acoperit de șiruri lungi de cireși copleșiți de floare. Spun «imaginați-vă» și îmi dau seama că a imagina nu înseamnă decât a asambla diferit fragmente de realitate cunoscute, și nu știu în ce măsură memoria mai este în stare să ofere elementele necesare acestei fantastice acțiuni: un deal, un pom, un ram înflorit. Poate că atavice amintiri ar putea să ne ajute urcând înspre noi, dacă nu imagini, cel puțin mirosuri neștiute și fericiri tactile neîncercate decât de străbuni. Poate că un cadru neuitat dintr-un film sau o pânză celebră rămasă în minte ne vor ajuta, de asemenea. Nu vă mirați și nu vă simțiți jigniți de recomandările mele: a trecut destul de mult timp de când ne sunt mai aproape oglindirile vieții decât timpul ei, de când știm mai bine obiceiurile pinguinilor de pe micul ecran decât ale rândunelilor de sub streășină și străzile New York-ului din serialul de sâmbătă seara decât propriile noastre periferii. Imaginați-vă, deci, un deal cu cireși înfloriți, meditați asupra efortului pe care acest act interior îl presupune și înțelegeți că nu este un joc cel pe care vi-l cer, ci un test tremurător și încrâncenat să verifice însuși sufletul nostru nemuritor.

Așezați pe rânduri egal depărtate între ele, formând alei peste care, împletindu-se, ramurile arcuiesc bolți și închipuie galerii, cireșii au trunchiurile răsucite și line, asemenea trunchiurilor femeilor, iar crengile înălțate patetic spre cer, într-un gest aproape teatral, de adorație mai mult decât de implorare. Un aer nespus de cast plutește printre ei, dar este o castitate fără nimic steril în liniile ei albe, din care rodirea nu este exclusă, ci numai amânată ușor, într-un suspens grațios și plin de senzualitate. Aroma însăși, diafană, dar puternică, se răspândește în efluvii persuasive capabile să dea fiori și amețală, fără a-și pierde din inocență și suavitate. Un echilibru precar – din care le izvorăște și farmecul și taina – între forță și fragilitate stăpânește aceste coroane rotate împărătește, cărora cea mai slabă adiere le smulge ninsori învinse de petale. Pentru că nu e o figură de stil: vântul, oricât de nevolnic, declanșează zăpezi și depune troiene de flori grăbite să se scuture de albul ireproșabil înspre minunea nevinovată a rodirii. Imaginându-și-le, sufletul nostru va pătrunde nu numai misterul salvator al purității, ci și căderea, asumată cu înțelepciune, în păcat.”

TEME DE LUCRU

- Având ca model textul Anei Blandiana, realizați un eseu pe tema călătoriei.
- Argumentați într-o compunere că textul *Imaginați-vă* de Ana Blandiana este un eseu de călătorie. (L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel – *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Miguel de CERVANTES SAAVEDRA

Don Quijote

AUTORUL ȘI OPERA SA

Cervantes s-a născut la Alcalá de Henares, un orașel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaște data nașterii, în schimb se cunoaște data botezului său, la 9 octombrie 1547. Miguel face studii umaniste la Sevilla și Salamanca, datorită peregrinărilor tatălui său. În 1569, când vine în Spania ca legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva (trimis pentru a-i prezenta lui Filip al II-lea condoleanțele Papei cu prilejul pierderii infanțelului Don Carlos) îl ia pe Miguel ca valet. Astfel ajunge să cunoască Italia, care îl farmecă. În 1570, când sultanul Selim invadează Ciprul, Miguel se înrolează în unitățile spaniole. Este rănit la Lepanto, la mâna stângă, și rămâne invalid pentru tot restul vieții.



În 1583 se căsătorește cu Doña Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Scrie un roman pastoral, *Galatea*, și mai târziu, o tragedie, *Numantia*. Prima parte din romanul *Don Quijote* apare în 1605. În 1609 scrie *Nuvela exemplare*. Partea a doua a romanului *Don Quijote* întârzie să apară. Dezamăgit de o încercare de a continua cartea realizată de un oarecare scriitor al vremii, care semnase cu pseudonimul Avellaneda, Cervantes hotărăște să-și termine opera. În 1615 apare partea a doua a romanului. Mai începe lucrul la un roman, *Persiles și Sigismunda*, dar nu reușește să-l termine întrucât moartea îl răpune pe neașteptate. Nu se știe cu siguranță dacă a fost îngropat la Mănăstirea Trinitarilor Desculți, întrucât nu există nici o inscripție sau piatră funerară care să ateste acest fapt.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA OPEREI. *Don Quijote* este opera de câpătai a lui Cervantes. În 1604, pe când se afla la Valladolid, începe să lucreze la roman. Prima parte a acestuia apare în 1605 și constituie un eveniment literar, cunoscând un puternic succes. Continuarea romanului apare abia mai târziu, în 1615.

Principala sursă a romanului a fost propria experiență de viață a autorului, căci el însuși, din cauza destinului de multe ori nu prea generos, putea fi numit „cavaler al tristei figuri”.

UN HIDALGO SĂRAC DIN LA MANCHA. *Don Quijote* este un hidalgo sărac din La Mancha, om cu mintea rătăcită din pricina lecturilor insistente profilate pe un singur tip de cărți, romanele cavaleresti, între care *Amadis de Gaula* ocupa un loc de cinste. Astfel, sub influența acestui gen de lecturi, *Don Quijote* pornește la drum ca un adevărat cavaler, încercând pe Rosinanta, o mărgărită, alegându-și niște arme din carton și consacându-și faptele alesei inimii sale, Dulcinea din Toboso, de fapt o simplă țărăncă nu prea frumoasă. În drumul său se oprește mai întâi la un han unde îl ia pe hangiu drept castelan. Întâlnind un țăran ce-și bătea servitorul legat de un copac, îl obligă pe acesta să-l dezlege și să-i plătească simbria. Întâlnește apoi niște negustori cărora le cere să o proclame pe Dulcinea drept cea mai frumoasă doamnă din lume. Este însă grav bătut și astfel trebuie să se

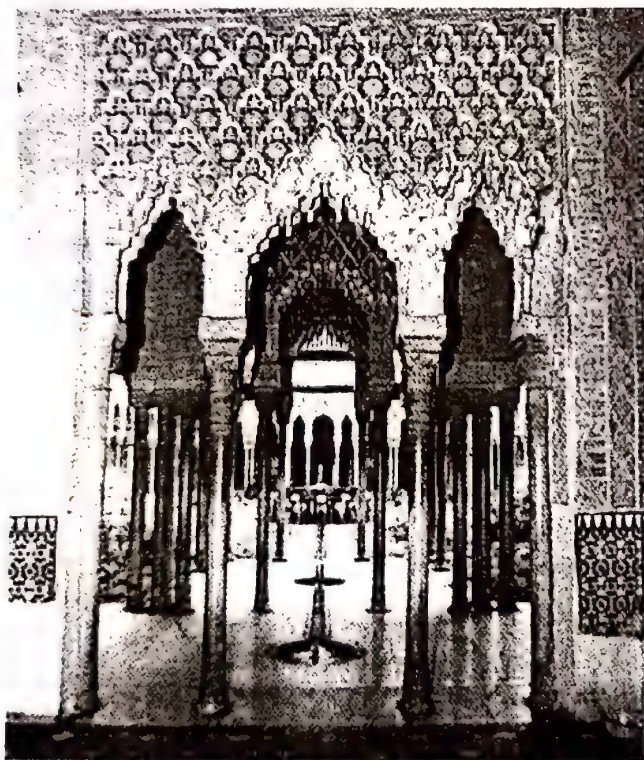


MARI TEME LITERARE

întoarce acasă, îmbolnăvindu-se. Prietenii lui știu că responsabile pentru demența lui sunt cărțile de aventuri, pe care se hotărâse să le ardă, cruțând doar două: *Diana* de Montemayor și *Amadis*.

După însănătoșire, eroul hotărăște să plece din nou, de această dată luându-și un însoțitor, Sancho Panza, pe care îl convinge să-i fie scutier. Ia niște mori de vânt drept uriași, cu care vrea să se bată, iar în trăsură pe care o însoțesc niște călugări benedictini își închipuie că se află o prințesă răpită. Pornind la atac împotriva convoiului, este din nou lovit.

Unor păstori care îl adăpostesc le ține discursuri despre vârsta de aur a omenirii, când „mişcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca cineva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meșteșugit al cuvintelor. Nu exista înșelăciune, minciună și răutate care să se amestece cu inima deschisă și cu buna credință”. De la păstori află Don Quijote de povestea lui Grisostomo, care își dăduse viața pentru a obține iubirea frumoasei păstorite Marcela. După ce pleacă de la păstori, cei doi sunt atacați de păzitorii unor iepe, din pricina Rosinantei, care fusese atrasă de nechezatul acestora. O turmă de oi capătă în ochii celor doi aspectul unei armate dușmane, și o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Eliberează un convoi de condamnați în lanțuri, convinși că a reparat o



Spania. Granada. Alhambra

nedreptate. Pușcăriașii, în schimb, îi atacă cu pietre, iar unul îi fură măgarul lui Sancho. Întâlnind pe bărbierul unui sat, îi iau lighenașul, pe care îl cred coiful unui vrednic cavaler, coif pe care Don Quijote hotărăște să-l poarte ca pe un trofeu de cinste. În Sierra Morena îl află pe nefericitul Cardenio, nebun din pricina unei iubiri neîmpărtășite. Pe malul unei ape o descoperă pe Dorotheea, iubita lui Fernando. Dorotheea îi povestește lui Don Quijote de Lucinda, iubita răpită a lui Cardenio. Ajunși la un han, Don Quijote și Sancho Panza iau butoaiele de vin drept uriași și le spintecă, spre marea supărare a hangiuului. La han apar călători mascați. Sunt Don Fernando și Lucinda, pe care Don Quijote o redă lui Cardenio, iar Fernando o regăsește pe Dorotheea. După alte întâmplări, Don Quijote este dus acasă, în La Mancha, într-o colivie. Ajunge într-o duminică după-amiaza, mai mult mort decât viu.

SFÂRȘITUL AVENTURILOR. După o lună, el încă nu este vindecat de nebunie și încearcă să-l convingă pe Sancho să pornească din nou la drum. Pornesc spre El Dorado. Palatul Dulcineeii nu se vede nicăieri și când, spre a-l consola, Sancho îi arată cavalerului o țărancă oarecare, acesta consideră că ceva necurat se întâmplase și că sub chipul hâd al aceleia se află gingașa doamnă a sufletului său. După un duel cu bacalaureatul Sanson Carroasco, un compatriot (deghizat în cavaler), învingătorul Quijote atacă un transport de lei

care, obosiți, nu reacționează. Don Quijote, „cavalerul tristei figuri“, se va autointitula de acum înainte „cavalerul leilor“.

Quijote îi făgăduise de mai multă vreme lui Sancho guvernământul unei insule, ca răsplată pentru osteneala și loialitatea lui. Ajunși la castelul unui duce, acesta îl determină pe Quijote să-și țină promisiunea și-l numește pe Sancho drept guvernator al insulei Barrataria. Sancho se dovedește însă incapabil și renunță la înalta însărcinare ce-i fusese oferită.

După o mulțime de alte peripeții, Quijote se întoarce în casa sa și cade într-un somn greu. Când se trezește este vindecat de nebunie, înțelege tot ceea ce făcuse înainte și simte că i se apropie sfârșitul. Sancho Panza îl plânge pentru că îi plăcuse jocul nebunesc al stăpânului său, deși de multe ori el fusese cel care încercase să-i arate absurditatea și inutilitatea tuturor actelor sale, în care, de altfel, se va complăcea însuși. Don Quijote moare cu mintea vindecată complet, ca prin minune.

PRIMUL ROMAN EUROPEAN MODERN. Într-un studiu închinat Cavalerului de la Mancha din *Cartea întâlnirilor admirabile*, Anton Dumitriu remarcă faptul că romanul *Don Quijote* al lui Cervantes urmărește cu exactitate scenariul inițiativ de sursă medievală, mulțumită căruia don Quijote trece prin diverse experiențe căutând să ajungă la „starea reprezentată de vârsta de aur“ a omenirii.

Este don Quijote victima unei false percepții a realității, sau nu? El nu vede, sau nu vrea să vadă realitatea?

Romanele cavalierești și pastorale, filozofia neoplatoniciană sunt când atacate, când – paradoxal – folosite ca termeni de comparație și elemente de construcție fundamentale. Astfel, prin romanul *Don Quijote* apare unul dintre primele romane moderne. Personajul don Quijote vorbește și gândește într-o permanentă intertextualitate, după cum remarcă și Mirela Roznoveanu în *Civilizația romanului*: „Logosul lui don Quijote este preponderent logosul cărților. (...) Excepționalul tur de forță al naratorului pare a fi acela de a relata, în diverse registre de stil, trecerile bruște de la stilul înalt la cel cotidian (don Quijote înjură cot la cot cu Sancho, iar acesta va începe să vorbească spre final cu «glasul» lui don Quijote), de la gravitate la parodie“.



Spania. Biserica San Cebrian de Mazote

Tocmai pentru că acest roman apare în momentul perimării unui model (al realității și al romanului deopotrivă) și al afirmării altuia, eroul lui Cervantes este unul cu o personalitate duală, fisurată, un erou tragic ce luptă „nebunește“ să păstreze încă în ființă vechea lume. În cele din urmă, planul realității și cel al ficțiunii se află pe același nivel și se întrepătrund: realitatea se literaturizează, iar lumea reală își pierde din calitățile ei imediate, eroul – de tip modern, de altfel – suferind o atracție irezistibilă, victimizantă, spre un model. „Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în disprețul desfătărilor ei și în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă până la culmea cea mai înaltă a nemuririi? ... În ce mă privește, călăuzit de steaua mea voi merge și de aici înainte pe drumul strâmt al cavaleriei rătăcitoare,

ale cărei săvârșiri mă fac să disprețuiesc bunurile acestei lumi, nu însă și onoarea. (...) Sunt îndrăgostit, dar în limitele cuvenite cavalerilor rătăcitori. (...) Intențiile mele au de-a pururi țină scopurile cele bune."

LUPTA CU MORILE DE VÂNT (fragment din roman)

„Vorbind ei așa, zăriră deodată vreo treizeci – patruzeci de mori de vânt, care se aflau pe toată câmpia aceea; și astfel, cum le văzu don Quijote, grăi către scutierul său:

– Norocul ne călăuzește pașii mai bine decât ne-am putea-o noi dori, căci ai în față, prietene Sancho Panza, o priveliște care ne descoperă treizeci și mai bine de uriași, nemăsurat de mari, cu care am de gând să mă lupt și să le fac la toți de petrecanie, și ce-om lua de la ei drept pradă să ne fie cheag îmbogățirii; că-i bătălie dreaptă, și înseamnă să-l slujești pe Dumnezeu dacă stingi sămânța lor afurisită de pe fața pământului.



Daumier. Don Quijote

– Ce uriași? zise Sancho Panza.

– Aceștia pe care-i vezi, răspunse stăpânul său, aceștia cu brațe cât toate zilele, că sunt unii la care măsoară cât două leghe.

– Ia seama, luminăția ta, i-o întoarce Sancho Panza, că ăștia care se văd aicea nu-s uriași, ci mori de vânt, iar ce iei dumneata drept brațe sunt aripile, care, învârtite de vânt, mișcă pietrele morii.

– Se vede cât colo, răspunse don Quijote, că nu prea ești citit când e vorba de aventuri cavaleriești; sunt uriași și dacă ți-e frică de ei, șterge-o de aici și pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încleșta eu cu ei în luptă crâncenă și de fel dreaptă.

Și spunând asta, dete pinteni lui Rocinante, fără să mai ia în seamă ce-i tot îndruga scutierul său, Sancho, care-i dădea înaintea cu strigătele, înștiințându-l că, fără urmă de îndoială, erau mori de vânt, și nu uriași cei pe care voia să-i atace. Dară el era atât de

încredințat că uriași erau încât nici n-auzea strigătele scutierului său Sancho, nici n-apucă să vadă, cu toate că ajunsese la o palmă de ele, ceea ce de fapt erau, ba încă le mai și probozea cât îl ținea gura:

– Nu dați bir cu fugiții, mișeilor și lepădăturilor, că nu-i decât un singur cavaler cel ce vrea să dea piept cu voi!

Stărnindu-se tocmai atunci un pic de vânt și începând aripile uriașe să se miște, don Quijote spuse, cum văzu una ca asta:

– Chiar dacă ați vântura voi mai multe brațe decât uriașul Briareu, mie tot aveți să mi-o plătiți!

Cu aceste vorbe și încredințându-se cu trup și suflet stăpânei sale Dulcineea, pe care o rugă să-l ajute în atare primejdie, se acoperi cât putu mai bine cu pavăza și, legănându-și lancea în cumpănire, se năpusti în galop, cât îl țineau picioarele pe

Rocinante, să dea piept cu cea dintâi moară care-i stătea în cale. Și arzându-i una cu lancea în aripă, vântul o roti cu atâta furie încât făcu din lance o scurtătură ce trase după ea și calul și călărețul, care fu azvârlit de-a berbeleacul, ca vai de capul lui, pe câmp. Dete Sancho Panza fuga să-l ajute, cât îl țineau pe măgar picioarele, și când ajunse la dânsul, îl află lat, fără să se mai poată mișca, așa de cumplit bușise cu el de pământ Rocinante.

– Vai de păcatele mele! se văită Sancho. Nu ți-am spus eu luminăției tale să bagi de seamă la ce faci, că nu erau decât niște biete mori de vânt, și că numai cui îi umblă morile de vânt în cap poate să nu-și dea seama de asta?

– Taci, prietene Sancho, răspunse don Quijote, căci treburile războinice sunt mai supuse decât oricare altele neconținutelor schimbări. Cu atât mai mult cu cât eu cred, și asta e adevărul, că magul acela, Frestón, cel care mi-a furat încăperea cu cărțile, i-a preschimbat pe uriașii aceștia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor, atâta vrăjmășie îmi poartă! Dar până în cele din urmă n-au să aibă cine știe ce putere vrăjitoriile lui afurisite împotriva spadei mele viteze.“

TEME DE LUCRU

- Evenimentul consemnat mai sus este antologic, iar în jurul lui s-a ridicat un impresionant eșafodaj de interpretări, cu puncte de plecare și concluzii foarte variate. Încercați interpretarea textului „original“, propunându-vă trei viziuni aproximativ diferite: a instanței naratoriale, a lui Sancho Panza, nobilul scutier, și a iscusitului hidalgo don Quijote.
- Lupta cu morile de vânt a devenit metaforă-simbol. Căutați să-i determinați câteva variabile.
- Vă propunem o interpretare a personajului-efigie, celebrul hidalgo-aventurier, pornind de la ultima strofă a poeziei *Don Quijote către Sancho* a lui Lucian Valea: „Tot vor pricepe oamenii-ntr-o zi, / Cât de puțin din marea mea strădanie, / Că-n viața fiecăruia e-o Spanie / Și-o luptă pentru a o cuceri“.

(M. C. P.)

BIBLIOGRAFIE: Cervantes Saavedra, Miguel de – *Don Quijote*, în românește de Ion Frunzetti (partea I și versurile) și Edgar Papu (partea a II-a), prefată de G. Călinescu, E.L.U., București, 1965; Călinescu, G. – *Scriitori străini*, E.L.U., București, 1967.

Herman MELVILLE

Moby Dick

AUTORUL ȘI OPERA SA

S-a născut la 1 august 1819, în New York. Este al treilea din cei opt copii ai lui Allan Melville și ai Mariei Gansevoort.

De timpuriu simte o atracție deosebită pentru viața de marinăr. La 5 iunie 1839 se îmbarcă la bordul vasului „St. Lawrence“, care pornește spre Liverpool. Se va întoarce acasă cu o experiență de viață pe care o va descrie în povestirea *Redburn*. La 3 ianuarie

1841 se îmbarcă, în portul New Bedford, pe baleniera „Acushnet”, cu destinația Mările Sudului, unde vasul vânează cașaloți la vest de Valparaiso. Împreună cu un alt marinar, va dezerta pe o insulă din arhipelagul Marchizelor, unde petrece câteva săptămâni printre băștinașii din valea Taipi. Începe o viață aventuroasă, cu succesive îmbarcări și debarcări, de pe diverse baleniere, în ținuturi exotice (insula Tahiti, insula Mani din Hawaii etc.). Se întoarce acasă, la Lansingburgh, în 1844, după aproape patru ani de călătorii pe mările lumii. Rodul acestei lungi călătorii va fi cartea intitulată *Taipi. O privire asupra vieții polineziene*, elogiată pe ambele țărmuri ale Atlanticului. Printre recenzenții ei se numără N. Hawthorne și W. Whitman.



Încurajat de succesul primei cărți, va scrie *Omoo*, care apare întâi la Londra (1847), apoi la New York. Va urma o alta, intitulată *Mardi* (1848). La începutul anului 1850 se apucă să lucreze la *Moby Dick*, pe care o termină în vara anului 1851. Cartea, modificată substanțial sub influența prietenului său, scriitorul Hawthorne, va apărea la Londra sub titlul *The Whale (Balena)*, apoi la New York, în luna noiembrie a aceluiași an, sub titlul *Moby Dick*. În 1888 face o ultimă călătorie pe mare, spre insulele Bermude. În noiembrie al aceluiași an, începe să scrie ultima povestire, *Billy Budd*. Se stinge în noaptea de 27 spre 28 septembrie 1891, în urma unui atac de cord.

PREZENTAREA TEXTULUI

COMPLEXITATEA ROMANULUI. Capodopera scrisului lui Herman Melville este *Moby Dick*. Autorul însuși s-a arătat copleșit de grandoarea temei abordate: „Auzim adesea despre unii scriitori care cresc și capătă aripi datorită subiectelor alese de ei, chiar dacă acestea pot să pară banale. Ce să mai zic eu, care scriu despre Leviatan?!... Dați-mi o pană de condor! Dați-mi drept călimară craterul Vezuviului!” (cap. CIII). Ce este, în fond, *Moby Dick*? Iată răspunsurile unor critici din ultima jumătate de veac: „epopeea cugetului neliniștit al Americii” (Carl Van Doren), „o alegorie menită să arate cum se dobândește înțelepciunea prin suferință” (Raymond Weaver), „povestea luptei lui Melville cu arta și cu viața” (Lincoln Colcord), „una din cele dintâi mari mitologii create în lumea modernă, din însăși materia acestei lumi, din știința, din explorările, din îndrăznețele-i expediții terestre” (Lewis Mumford), „un poem al vieții barbare” (D.H. Lawrence), „o declarație personală de independență, nu numai față de tirania dogmei creștine, dar și față de tirania suverană a *Atotputernicului*” (Lawrence Thompson).

Este limpede că romanul lui Melville se pretează la cele mai diverse interpretări, datorită bogăției de idei conținute, și multitudinii nivelurilor acestei scrieri.

POVESTEA CĂPITANULUI AHAB. Nivelul cel mai evident este, firește, cel al narațiunii propriu-zise. La acest nivel, *Moby Dick* ni se înfățișează ca o povestire de vânătoare de balene, ce poate fi rezumată în puține cuvinte: căpitanul Ahab pornește cu baleniera „Pequod” din Nantucket spre Pacific, pentru a vâna un cașalot viclean care, în urmă cu mai mulți ani, fusese gata să-l omoare. Dintre fălcile cumplitului leviatan, Ahab a scăpat mutilat (cu un picior smuls) și marcat sufletește pentru tot restul vieții. După multe peripeții pe oceanele lumii, enigmaticul și demonicul Ahab ajunge în fața monstrului marin pe care a jurat să se răzbune. Acesta însă îl răpune pe Ahab, distrugând și corabia „Pequod” cu întregul ei echipaj, cu excepția unui singur matelot, Ismael, martorul și naratorul tuturor întâmplărilor care de care mai fascinante și pline de tot felul de tâlcuri ascunse.

Povestea în sine, seducătoare prin caracterul ei aventuros, nu este cu totul neobișnuită. Asemenea istorii erau curențe în folclorul vânătorilor de balene. Deși Melville se biziua pe propria-i experiență de marinar, nu a ezitat să recurgă la lecturi dintre cele mai diverse, dovedind o prodigioasă erudiție, cu aplicabilitate la tema în discuție.

SIMBOL ȘI ALEGORIE. Un sfert din carte îl reprezintă „partea cetologică”, un studiu exhaustiv despre balene, dar și suport pentru numeroasele dezbateri filozofice și pentru analogiile de tot felul, cu incursiuni detectabile în diverse sfere ale culturii și ale științelor. Cu tot caracterul heteroclit al elementelor care o compun, cartea prezintă unitate și trebuie percepută ca un întreg organic. Organicitatea cărții este dată și de semnificația simbolică a unor întâmplări sau fapte, ceea ce ne duce spre niveluri mai adânci de interpretare: „Și e adevărat că în orice lucru se ascunde un tâlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea nici un preț, iar lumea însăși n-ar mai fi decât o cifră goală” (cap. XCVIII).



Animalele Nilului. Egiptul antic

Moby Dick poate fi înțeleasă și ca o alegorie a confruntării omului cu răul din lume, întruchipat de Balena Albă: „Răul prezent în lume de la începuturile ei... într-un cuvânt, tot Răul din lume era întruchipat, în ochii nebunului Ahab, de *Moby Dick*, și devenea astfel țintă vizibilă și vulnerabilă a furiei sale. El îngrămădea asupra cocoșei albe a cașalotului întreaga ură și întreaga furie încercate de omenire de la Adam încoace” (cap. XL).

AHAB, UN RĂZVRĂTIT ȘI UN DAMNAT. Melville a creat în Ahab un „erou romantic, un răzvrătit, damnat”, înrudit cu Satan din *Paradisul pierdut* al lui Milton și cu Prometeul dezlănțuit al lui Shelley. Face din odiseea căpitanului Ahab, pornit să vâneze o fabuloasă balenă albă, simbolul luptei titanice dintre om și natură, ridicat la semnificația metafizică a conflictului ireductibil dintre bine și rău.

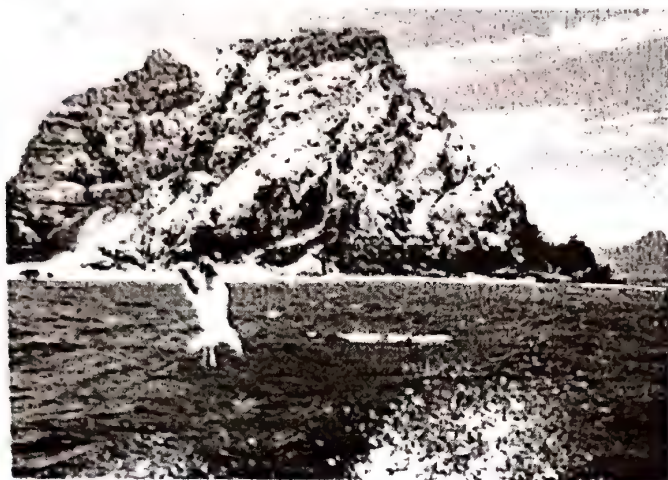
Autorul pune în discuție relația dintre esență și aparență. Ahab face teoria „măștilor”, amintindu-ne de Luigi Pirandello din secolul trecut. Lui Starbuck – primul secund –, care încearcă să-l abată de la țelul său nebunesc, de a răpune Balena Albă, Ahab îi replică: „Află, omule, că toate lucrurile vizibile nu-s decât niște măști de mucava. Dar în fiecare întâmplare – în fiecare faptă vie, de netăgăduit – ceva necunoscut, însă rațional, își arată fața înapoia măștii necugetătoare. Dacă omul vrea să lovească, trebuie să lovească prin mască! Cum ar putea prizonierul să evadeze altfel decât spărgând zidul? Pentru mine, balena albă este un astfel de zid, ce se înalță drept în fața mea... văd în ea o forță revoltătoare, mânată de o răutate impenetrabilă. Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă și, fie că balena albă e purtătoarea, sau chiar principala întruchipare a acelei forțe, îmi voi stinge ura în sângele ei” (cap. XXXV).

Ahab nu e un simplu aventurier, însetat de răzbunare. El trăiește o adevărată dramă a cunoașterii. Solitar și exasperat de „canibalismul universal”, Ahab își trădează profundele luminescențe de omenie, exprimate în relația cu negrișorul Pip, în ajunul bătăliei decisive cu Balena Albă: „O, voi care credeți în bunătatea zeilor și în răutatea oamenilor, iată cum zeii atâteștiutori nici nu se sinchiesc de suferința omului, și cum omul, chiar când n-are

MARI TEME LITERARE

minte și nu știe ce face, e încă bogat în simțăminte alese, de iubire și de recunoștință! Vino, băiete! Mă simt mai mândru că-ți strâng mâna neagră decât dac-aș strânge-o pe aceea a unui împărat!" (cap. CXXIV).

În confesiunea făcută lui Starbuck, înaintea înfruntării Balenei Albe, căpitanul Ahab rostește următoarele cuvinte emoționante: „...*Vino mai aproape de mine, Starbuck, lasă-mă să privesc în ochii unui om, e mai bine decât să privești cerul sau marea, e mai bine decât să-l privești pe Dumnezeu*“ (cap. CXXXI).



Africa. Punctul cel mai sudic al Capului Bunei Speranțe

MESAJ ȘI ALUZIE MITICĂ. Dar adevăratul preț al solidarității umane îl exprimă cel mai bine Ismael, care supraviețuiește datorită siciului lui Queequeg, canibalul cu care s-a legat frate de cruce și care, în idolatria lui păgână, se dovedește mai uman și mai generos decât mulți creștini. Iată cuvintele lui Ismael: „*O, dragii mei semeni, de ce să ne mai dușmănim între noi, de ce să mai nutrim unii față de alții vreo răcă sau vreo invidie? Hai să ne strângem cu toții mâinile, să ne contopim unii cu alții în laptele și spermanșetel bunătății*“ (cap. XCIII). În aceste cuvinte este conținut

adevăratul mesaj al cărții, de o permanentă actualitate.

Într-o formă originală, autorul pune la contribuție diferitele mituri: mitul biblic al lui Iona, mitul lui Iov, mitul lui Prometeu, mitul lui Ulise, mitul lui Faust. Ca surse de imagini și simboluri, Melville a folosit și mitologiile egipteană și hindusă. Toate acestea contribuie la crearea unui mit nou: cel al *Balenei Albe*, întemeiat cu precădere pe *Leviatanul* din Biblie. Sub acest aspect, Melville îl prefigurează pe James Joyce, autorul romanului *Ulise*. Cu Joyce are în comun și deosebita capacitate de invenție verbală.

Povestitor captivant, rapsod al peisajului marin, creator al unor tipuri umane de o vitalitate debordantă, Melville a fost și un virtuoz mănuitor al simbolismului bogat în semnificații și forță emoțională. Adevărat maestru al trecerii de la un registru afectiv la altul, a folosit o varietate largă de mijloace stilistice, adaptate narațiunii, descrierii, reflecției filozofice, ca și satirei și pamfletului.

Moby Dick este o carte unică în literatura americană și face parte din patrimoniul spiritual al întregii omeniri.

SFÂRȘITUL (fragment din roman)

„*La prova corăbiei, aproape toți marinarii stăteau nemișcați, ținând mașinal în mâini ciocanele, scândurile, lănciile și harpoanele, ca în clipa când se repeziseră într-acolo, de la diferitele lor treburi; și priveau țință, ca fermecați, spre balenă; clătinându-și în chip ciudat capul fatidic, aceasta înainta spre corabie printr-un brâu lat de spumă, desfășurat în fața ei. Prin întreaga ei înfățișare, își trăda firea aprigă, răzbunătoare, dorința de a pedepsi, răutatea veșnică. Orice-ar fi putut face omul, fortăreața albă a frunții ei se abătu asupra provei de tribord a corăbiei, azvârlindu-i în aer pe marinari, cu scânduri cu tot. Unii se prăbușiră cu fața în jos.*

Capetele harponiștilor din arboradă se zguduiră pe gâturile lor de tauri, aidoma vârfulor dislocate ale unor catarge. Auzeau cum prin spărtură pătrunde apa, ca un torent de munte într-o râpă.

– Corabia! Dricul! Al doilea dric! Strigă Ahab din ambarcațiune. Dricul din lemn american!

Scufundându-se sub corabia îngreunată de apă, Balena Albă înaintă în lungul chilei, dar se răsuci brusc și ieși din nou la suprafață, departe de celălalt bord, dar la câțiva iarzi de ambarcațiunea lui Ahab; și rămase, un timp, liniștită.

– Îi întorc spatele soarelui. Ce faci, Tashtego? Vreau să-ți aud ciocanul! O, voi, catarge, turele mele de neînfrânt! Tu, chilă trainică, și tu, cocă lovită numai de zei, tu, punte de nădejde, tu, cârmă trufașă, și tu, prova îndreptată spre Pol – corabie pândită de o moarte glorioasă! Ți-e dat să pieri fără mine? Să fiu lipsit oare de ultima vanitate a celor mai de rând căpitani naufragiați? O, singuratică moarte la capătul unei vieți singuratică! Acum simt că măreția mea cea mai sublimă e în durerea cea mai adâncă. Hei, valuri semețe ale vieții mele, veniți din cele mai depărtate mări și abateți-vă asupra acestui unic talaz al morții mele, umflându-l! Spre tine mă rostogolesc, balenă atotnemicitoare, dar care nu mă poți înfrânge! Mă bat cu tine până la ultima suflare! Din inima iadului te lovesc! Te scuipe cu ultima suflare, în semn de ură! Scufundă toate sicriile și toate dricurile în aceeași baltă – nici unul dintre ele nu poate fi al meu, așa că fii tu cea care mă vei târi! Chiar legat de tine, și sfâșiat în bucăți, te voi vâna, balenă blestemată! Iată lancea mea!

Harponul se înfipse în balenă; aceasta o zbughi, iar saula harponului începu să se desfășoare cu iuțeala fulgerului, dar se încurcă numaidecât; Ahab se aplecă să o descurce, izbuti, dar colacul zburător îl prinse de gât și-l trase afară din ambarcațiune, pe tăcute, așa cum turcii își sugrumă victimele – înainte ca echipajul să bage de seamă ce se întâmplă. În clipa următoare, nodul în formă de ochi al capătului saulei zbură din coșul rămas gol și, răsturnând un vâsleaș, dispăru în adâncurile mării.

Oamenii uluiți rămaseră o clipă locului, apoi se întoarseră.

– Dumnezeu, unde-i corabia? Unde-i corabia?

Printre talazurile negre și sălbătice îi zăriră în curând silueta fantomatică și lunguiață, mistuindu-se ca Fata Morgana prin ceață; doar vârful catargelor mai erau afară din apă, iar pe vergile lor, cândva înalte, se țineau cei trei harponiști păgâni care, ținându-i acolo de încăpățânarea lor, de lealitatea lor, sau poate de destin, continuau să vegheze în creștetul corăbiei ce se scufunda. Cercurile concentrice începură să înconjoare și ambarcațiunea singuratică, iar oamenii, vâslele, mânerul lănciilor, toate obiectele însuflețite și neînsuflețite ce mai pluteau pe mare începură să se rotească în jurul vârtejului, care sfârși prin a înghiți până și cele mai mărunte lucruri de pe «Pequod».

Înainte ca ultimele valuri să acopere capul indianului din vârful arborelui-mare, în clipa când încă se mai vedea o bucățică din vergă, precum și lungă flamură fâlfâitoare, ce se desfășura calmă, parcă în bătaie de joc, deasupra talazurilor nimicitoare – în clipa aceea, un braț roșu și un ciocan ieșiră din apă, încercând să prindă și mai vârtos flamura de catargul ce se scufunda. Un șoim care urmărise din târîi coborârea catargelor din locul lor firesc printre stele către adâncurile mării începu să izbească în flamură cu pliscul, stânjenindu-l pe Tashtego; aripa largă și fâlfâitoare i se nimeri o clipă între ciocan și lemnul catargului și, atunci, simțind

acel freamăt eteric de deasupra lui, sălbaticul scufundat în apă își pironi, cu ultima-i suflare, ciocanul în aripa aceea. Și astfel, cârâind sălbatic, pasărea cerului, cu pliscu-i imperial întors în sus, și cu trupul înfășurat în steagul lui Ahab, se scufundă odată cu corabia lui care, aidoma lui Satan, nu voia să se prăbușească în iad fără a smulge un crâmpei de cer, pentru a se duce la fund încununat cu acest coif viu.

Câteva păsări mai mici zburară, cârâind, deasupra hăului, care încă nu se închisese; un val de spumă tulbure mai linse pereții hăului căscat, apoi totul se năru, și uriașul giulgiu al mării se întinse și începu să se rostogolească, așa cum se va fi rostogolit și cu cinci mii de ani în urmă.“

TEME DE LUCRU

- Recomandăm să se facă o apropiere între romanul lui Melville și eseul *Pseudokynetikos* de Al. Odobescu (nu pe tema vânătorii de balene, se înțelege, ci privind erudiția provocată de tema vânătorii în general) sau proza fantastică a lui Vasile Voiculescu (privind tema, natura eroului principal, „magia narativă“ etc.). Vă sugerăm dezvoltarea și argumentarea afirmațiilor de mai sus.
- Unii comentatori au vorbit de influența lui W. Shakespeare asupra autorului lui *Moby Dick*. Recomandăm evidențierea acestei influențe.
- Înfrâurirea exercitată de Biblie asupra imaginației lui Melville este foarte puternică. În ce constă aceasta? (I. M.)

BIBLIOGRAFIE: Melville, Herman – *Moby Dick*, traducere, prefată, tabel cronologic, note și glosar de Petre Solomon, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toți, București, 1973; *Dicționar Enciclopedic Român*, vol. III (K – P), Ed. Politică, București, 1965.

Ernest HEMINGWAY

Bătrânul și marea



AUTORUL ȘI OPERA SA

Hemingway s-a născut în iunie 1899 în Oak Park, lângă Chicago. După terminarea liceului, este reporter la ziarul „Kansas City Star“. Participă la primul război mondial ca șofer pe o ambulanță a Crucii Roșii, mai întâi în Franța, apoi în Italia, unde va fi rănit. După terminarea războiului, își petrece mult timp în Spania, Africa, Florida, fiind un mare admirator al coridelor, al vânătorilor din savane și al pescuitului. Participă la Războiul Civil din Spania în calitate de corespondent de presă al agenției americane „North American Newspaper Alliance“, pe lângă armatele republicane; pe bordul iahtului său, „Pilar“, patrulează în largul coastelor aliate. Se stabilește în Cuba în 1945, pe o proprietate lângă Havana, până când regimul politic de acolo îl silește să plece.

Se sinucide la Ketchum, Idaho, la 2 iunie 1961, după ce fusese internat într-o clinică, din cauza unor stări depresive și a pierderii memoriei.

Scriitorul Ernest Hemingway este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai „Generației pierdute” („The Lost Generation”), scrisul său fiind influențat de Ezra Pound și Gertrude Stein, care l-au îndrumat în efortul său de a ajunge scriitor. A scris șase romane: *Soarele răsare, soarele apune* (1926; în traducere românească, *Fiesta*), *Adio, arme!* (1929), *A avea și a nu avea* (1937), *Pentru cine bat clopotele* (1940), *Peste râu în adâncul pădurii* (1950) și *Bătrânul și marea* (1952), 50 de nuvele și numeroase articole. Nuvelele sale au apărut în cinci culegeri importante: *În vremurile noastre* (1925), *Bărbați și femei* (1927), *Câștigătorul nu ia nimic* (1933), *Colinele verzi ale Africii* (1935), *Zăpezile de pe Kilimanjaro* (1948).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN BĂTRÂN PESCAR NENOROCOS. *Bătrânul și marea* este o nuvelă publicată în 1952, apreciată de Academia suedeză, care i-a acordat scriitorului Premiul Nobel pentru literatură în 1954, ca recunoaștere a „desăvârșitei sale măiestrii în arta narațiunii moderne”. Eroul povestirii este Santiago, un bătrân pescar dintr-un sat din apropierea Havanei. Timp de optzeci și patru de zile, el nu reușise să prindă nici un pește. Manolin, băiatul care îi ținea tovărășie, îl părăsise pe bătrân după patruzeci de zile, la porunca părinților, care socoteau că pescarul e un om ocolit de noroc.

Băiatul rămâne totuși legat afectiv de pescar, îl așteaptă seara să se întoarcă de pe mare, îi duce uneltele de pescuit, îi pregătește cina și discută cu el, dându-i încredere în ziua de mâine.

Santiago pleacă din nou la pescuit, în a optzeci și cincea zi. „*Pentru el, marea era totdeauna «el mar», adică așa cum îi spun oamenii în spaniolă când le e dragă.*” Bătrânul vâslește multe ceasuri în larg, întâlnește numai pești zburători, rândunele de mare și albatroși, dar nu-și pierde nădejdea: „*Undeva trebuie să fie și peștele meu al mare*”.

PEȘTELE CEL MARE. Într-adevăr, a optzeci și cincea zi este norocoasă pentru Santiago, un pește uriaș se agață în cârlig și începe să tragă barca după el, spre răsărit. Alergătura pe mare și continua lor înfruntare durează două zile și două nopți. În acest timp, bătrânul se gândește mereu la Manolin, pentru că era bine să fi fost împreună pe mare. „*De-ar fi și băiatul aici!*”, „*Aș vrea să-l am pe băiat aici!*”, „*Dacă băiatul ar fi aici, mi-ar freca mâna și mi-ar dezmorți brațul – se gândi el.*”

Lupta dintre om și pește este lupta pentru supraviețuire.

„*Când însă își puse în joc toată forța, trăgând din răspuțeri, și păru că merge bine, peștele se apropie o bucată, dar se întoarse iar și se îndepărtă înotând.*”

– *Măi pește – glăsui bătrânul –, tu tot ai să mori. Vrei să mă ucizi și pe mine?!*

„*Așa n-am făcut nimic*” – se gândi bătrânul...

La ocolul următor, bătrânul fu cât pe ce să-l răpună. Dar peștele se întoarse iarăși și se îndepărtă înotând agale.

„*Mă omori, măi pește*” – zise în gând bătrânul. Dar e dreptul tău. De când sunt, n-am văzut ceva mai mare, mai frumos, mai potolit sau mai de soi decât tine, măi frate! Hai și omoară-mă, măi frate! Hai și omoară-mă! Care pe care, nu-mi pasă!”

LUPTA CU RECHINII. După mai multe încercări, Santiago răpuse peștele și-l legă de barcă. Dar victoria e scurtă. Urmează lupta cu rechinii, o luptă pe viață și pe moarte, deși Santiago știe că nu are sorți de izbândă.

„Veniră grămadă, iar bătrânul putu să vadă doar brazda pe care o tăiau prin apă cu înotătoarele lor, precum și scăpărarea fosforescentă când tăbărau asupra peștelui. Îi izbi cu maiul în cap și îi auzi clămpănind din fălci, simțind totodată și cum se zgâlțâie barca atunci când apucau sub ea.

Izbea cu deznădejde, fără să vadă în ce. Nu putea decât să simtă și să audă că dă în ceva. Simți apoi că maiul îi e înșfăcat și-i scapă din mână.

Apucă echea și lovi, lovi cu ea, ținând-o cu amândouă mâinile și repezind-o în jos, mereu, mereu. Ajunseseră totuși până la prova, și veneau unul după altul sau grămadă, sfâșiind hălci de carne, ce se vedeau strălucind prin apă când plecau cu ele, ca să se întoarcă apoi din nou.

Într-un timp unul din ei se repezi chiar la cap și bătrânul înțelese atunci că din trupul peștelui nu mai rămăsese nimic. Îi dădu una cu echea chiar în locul unde fălcile i se înfipseseră în capul masiv al peștelui, ce nu putea fi sfâșiat. Îl izbi o dată, încă o dată, și încă o dată. Auzi cum echea se rupe și-atunci se năpusti asupra rechinului cu ciotul ce îi mai rămăsese. Îl simți cum se împlântă și, știind că e ascuțit, îl înfipse și mai adânc. Rechinul se rostogoli în lături. Din droaia care venise, el era ultimul și nu-i mai rămăsese nimic de mâncat.

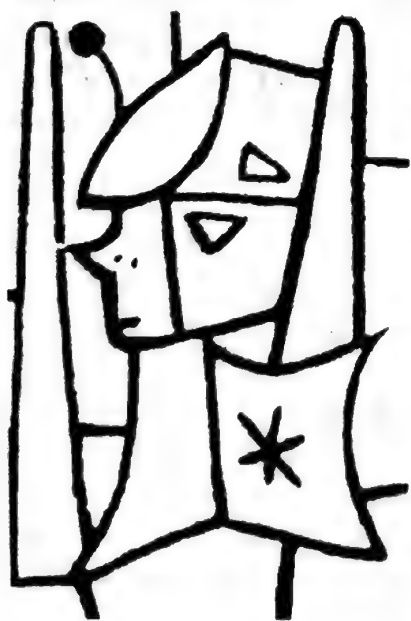
Bătrânul abia-abia își mai putea trage sufletul și simțea un gust ciudat în gură, ceva coclit și dulce în același timp, și o clipă îl cuprinse teama. Dar nu pentru mult timp.“

UN OM POATE FI NIMICIT, DAR NU ÎNFRÂNT. Bătrânul și marea este o povestire despre curaj și demnitate. Santiago luptă până la capăt cu „nenorocul“ și învinge. Dacă înainte cu câteva zile unii îl priveau cu tristețe sau îl zeflemiseau, acum scheletul uriaș, legat de barca trasă în port, trezește admirația celorlalți pescari și a turiștilor. Dar, mai presus de toate, bătrânul înțelege că viața lui nu mai are sens fără dragostea lui Manolin.

„Băiatul mă ține în viață“ – se gândește el pe mare, iar după aventură îi spune, simplu „Mi-ai lipsit“, „simțind cât e de plăcut să ai cu cine schimba o vorbă“.

Cei doi se hotărăsc să pescuiască din nou împreună, băiatul recunoaște că mai are „încă multe de învățat“ și bătrânul adoarme visând lei, semn că era fericit. Povestirea conține numeroase elemente lirice (descrierea călătoriei pe mare, prezentarea vremii, gândurile lui Santiago), dar ea rămâne, în esență, dramatică. Motoul narațiunii l-ar putea reprezenta, din acest punct de vedere, chiar cuvintele lui Santiago, rostite în timpul luptei cu rechinii: „Dar omul nu-i făcut să fie înfrânt... Un om poate fi nimic, dar nu înfrânt“.

Ca și pescarul Iona, al lui Marin Sorescu, Santiago-pescarul este un om liber care așteaptă să prindă peștele fabulos. Ambele personaje au o dublă identitate, de vânător și de vânat. Peștele prins de Santiago este un semn al destinului tragic, din care eroul se salvează parțial, prin luptă, și redevine liber.



Paul Klee. Matelot

Din punct de vedere al criticii moderne, în *Bătrânul și marea* se pot identifica și motive cu implicații filozofice: *dedublarea* (pescarul vorbește cu sine însuși, cu mâna sa), *singurătatea* (Santiago vorbește cu peștele, cu rechinii, cu rândunica), *nevoia de comunicare* (eroul luase obiceiul să vorbească tare când era singur).

Ele demonstrează complexitatea povestirii și multiplele ei posibilități de interpretare.

TEME DE LUCRU

- Analizați lexicul fragmentului de mai sus și selectați acei termeni (verbe, substantive etc.) care sugerează dramatismul luptei pescarului cu rechinii.
- Comparați-l pe Santiago cu căpitanul Ahab, eroul lui Melville, lecturând ultimele trei capitole (CXXXII – CXXXIV – *Vânătoarea*) din romanul *Moby Dick*.
- Comparați destinul celor două personaje, pe baza fragmentelor de mai jos, din finalurile celor două opere:

„Sus, la capătul drumului, în coliba lui, bătrânul adormise iarăși. Dormea tot cu fața în jos, iar băiatul ședea lângă el și îl veghea. Dormea bătrânul și visa lei.“

„Harponul se înfipse în balenă; aceasta o zbughi, iar saula harponului începu să se desfășoare cu iuțeala fulgerului, dar se încurcă numaidecât; Ahab se aplecă să o descurce, izbuti, dar colacul zburător îl prinse de gât și-l trase afară din ambarcațiune, pe tăcute, așa cum turcii își sugrumă victimele – înainte ca echipajul să bage de seamă ce se întâmplă. În clipa următoare, nodul în formă de ochi al capătului saulei zbură din coșul rămas gol și, răsturnând un vâslaș, dispăru în adâncurile mării.“

(G. A.)

BIBLIOGRAFIE: Hemingway, Ernest – *Bătrânul și marea*, în românește de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, cuvânt înainte de Radu Lupan, Ed. Tineretului, București, 1960; Melville, Herman – *Moby Dick*, vol. I-II, traducere, note și glosar de Petre Solomon, Ed. Minerva, București, 1973.

ANEXE

Exploratori celebri

Fridtjof NANSEN

VIAȚA EXPLORATORULUI

Nansen s-a născut într-o fermă din Vestre Aker, nu departe de Christiania, în octombrie 1861. Tatăl său era funcționar la judecătoria locală. Viitorul om al ghețurilor veșnice a moștenit de la tatăl său perseverența și înclinația către studiu, de la mama sa veselie și exuberanță. Dar Fridtjof îl urmează mai ales pe strămoșul său, Hans Nansen, o

figură legendară, explorator, scriitor, fizician, astronom, biolog, geograf, hidrolog și matematician.

Micul Fridtjof pune prima pereche de schiuri în picioare la 4 ani; la 17 ani este recunoscut ca un schior și patinator de excepție. În 1888 îl găsim student la universitatea din Christiania, și participă încă de pe acum la o primă călătorie de studii. Mai târziu, laborant la Muzeul de științe naturale din Bergen fiind, are timp să realizeze prima sa lucrare științifică, premiată de Academia Suedeză de Științe.

Următorul pas îndrăzneț al său va fi traversarea Groenlandei pe schiuri, lucru nerealizat până atunci. În mai 1888 Nansen debarcă, împreună cu cei cinci însoțitori, pe țărmul răsăritean al insulei și timp de 65 de zile expediția străbate, pe schiuri, 560 de kilometri printr-un ținut complet pustiu, trăgând săniile cu provizii, urcând până la 2700 m, pe un ger de -50°C , dormind multe nopți sub cerul liber sau în adăposturi săpate în zăpadă. În luna august a aceluiași an cei șase expediționari au atins țărmul de apus al Groenlandei. Printre celelalte rezultate fructuoase ale expediției, în primul rând de ordin științific, specificăm și împărțășirea de către Nansen a experiențelor trăite în două cărți cu titluri grăitoare: *Pe schiuri prin Groenlanda* și *Viața eschimoșilor*.

Triumfala întoarcere din Groenlanda a lui Nansen este marcată de primirea sa cu onorurile cuvenite unui erou național. Asociația suedeză de antropologie și geografie îi va acorda medalia „Vega”, cea mai înaltă distincție a asociației. În august 1889 face un turneu în Europa și America de Nord. În acest turneu cercetătorul își afirmă din nou intenția de a întreprinde o expediție la Polul Nord. Exploratorul dorește să-și bazeze călătoria pe ipoteza că există un curent maritim care, dinspre Siberia spre Groenlanda, trece peste sau pe lângă Polul Nord.

Ideea expediției prinde contururi ferme. Prin colectă publică, donații, contribuții personale, se strâng sumele necesare pentru construirea vasului care va purta viitoarea expediție spre pol: un vas de formă specială, construit astfel încât să reziste presiunii ghețurilor, botezat de soția exploratorului „Fram” („Înainte”). Pasajul care urmează vă prezintă momente din pregătirea expediției și aventura vasului „Fram” și a echipajului lui la Polul Nord.

PRIN NOAPTE ȘI GHEAȚĂ

„După o riguroasă selecție a echipajului, compus din 12 persoane și condus de încercatul marinar Otto Sverdrup, «Fram» ridică ancora la 24 iulie 1893, pornind într-o călătorie din care se va întoarce celebru.

Câteva luni, din iulie până în septembrie, vasul navighează prin locuri foarte puțin umblate, descoperind insule și țărmuri nenotate pe nici o hartă. Prins apoi de ghețuri, «Fram» a fost imobilizat pe o perioadă de câteva luni și silit să înfrunte rigorile climei arctice. Totuși, în acest timp viața de bord a continuat normal, cercetările meteorologice și marine efectuându-se fără întrerupere.

Dar Nansen nu era mulțumit de acest relativ repaus și se aventurează într-o temerară expediție. În 14 martie 1895 el părăsește corabia, însoțit de secundul de pe vas, locotenentul de infanterie Johansen, și amândoi se îndreaptă spre Pol. În vârstă de 26 de ani, prietenul credincios al lui Nansen, Johansen, era student, bărbat inteligent, vesel, curajos, perseverent, foarte bun schior și un gimnast de valoare europeană. Escapada celor doi a fost de un dramatism unic. Pe schiuri, cu sănii trase de câini, înfruntând viscolul, noaptea polară, temperaturi extrem de scăzute

și greutate de nedescris, ei au înaintat până la 86°15' latitudine nordică, cel mai înalt punct atins vreodată de om în emisfera nordică. Aici au fost siliți să se oprească și să încerce să revină la «Fram». Pe drumul de întoarcere au fost nevoiți să sacrifice câinii și după încă o iarnă petrecută într-un adăpost de gheață, reușesc să atingă uscatul în dreptul Țării lui Franz Josef, în 13 august 1896...

În cartea sa de mare succes, scrisă după această expediție, *Prin noapte și gheață*, Nansen va descrie cu lux de amănunte și deosebită obiectivitate întreaga călătorie. Pagini de reală poezie, de descriere a peisajului arctic ridică valoarea literară a cărții și o fac să fie citită și astăzi cu interes de tineri și adulți. Iată un scurt fragment din această carte, din care reies dragostea lui Nansen pentru peisajul arctic, pasiunea pentru frumusețea Nordului îndepărtat:

«Nu există nimic mai minunat decât noaptea arctică. E ca o țară de vis, zugrăvită cu cele mai suave nuanțe care se pot închipui. Culorile sunt eterice. Umbrele se mistuie, se întrepătrund, încât nu știi unde se termină una și începe alta. Nici un contur. Totul e numai muzică, o muzică cu nuanțe de vis, o melodie nesfârșită, abia auzită, îndepărtată; cât de înălțătoare sunt frumusețile vieții, cât de gingașe și de curate... ca această noapte! Schimbați-i culorile, faceți-le mai aprinse și farmecul pierе! Cerul e o imensă cupolă albastră ale cărei margini se descompun în verde, liliachiu, violet. Peste întinderile de gheață se aștern umbre reci albastre-vineții, care se destramă în trandafiriul ultimelor raze ale zilei ce dispare. Sus, pe cupola albastră, strălucesc stelele care vestesc pacea nopții. Spre sud apare o lună imensă, portocalie, încercuită de raze galbene și de nori subțiri, aurii, care plutesc pe fondul albastru al cerului.

Aurora boreală își desfășoară pe firmament vălurile de argint sclipitor care devin pe neștiute când galbene, când verzi, când roșii, se lungesc, se strâng neîncetat pentru ca apoi să se desfacă în mulțime de panglici de argint sclipitor, fluturânde, pe deasupra cărora fâșnesc jerbe de raze scânteietoare. Apoi această măreție de vis dispare pentru o clipă și apare din nou la zenit, ca o vâlvătaie de limbi de flăcări, fâșnește la orizont, ca o rază luminoasă, mistuindu-se apoi în lumina pală a lunii... Ici și colo mai pâlpâie câte o rază nedeslușită, ca o presimțire. Este pulberea strălucitorului veșmânt al aurorei boreale.

Apoi apare din nou, fâșnesc iarăși fulgere și nesfârșitul joc reîncepe. În tot acest timp se așterne o liniște apăsătoare, impresionantă, ca o simfonie a infinitului...»

Nansen și Johansen, reveniți din epuizantul lor drum spre pol, au întâlnit expediția engleză condusă de George Jackson, care își stabilise baza pe Insula North Brook. De aici s-au întors în patrie, unde după câțva timp a sosit și «Fram», cu tot echipajul intact.

(Fragment din

Dorin Almășan, *Cutezători ai secolului XX*,
Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977)

UN MARE OM. Rezultatele expediției sunt remarcabile. Însemnările și observațiile științifice au fost consemnate în șase volume. Dar în primul rând, ceea ce interesa întreaga planetă, s-a dovedit că la Polul Nord nu există un continent solid, așa cum susțineau unii savanți, iar în unele locuri apele Oceanului Arctic ating adâncimi care depășesc 3000 de metri. Vasul „Fram“ întâlnește, în traseul său, nenumărate insule pe care nu călcase picior

MARI TEME LITERARE

de om, navighează pe mări necunoscute și necercetate. Cărțile exploratorului, din care amintim *Fram în Marea Polară* și *Prin noapte și gheață*, sunt traduse în numeroase limbi de pe glob.

Celebritatea lui Nansen e imensă. Iată cum ni-l descrie savantul român Ion Simionescu, care, în vremea studenției sale la Viena, are ocazia să asiste la una dintre conferințele neînfocatului explorator: „Pare că era una din statuile egiptene de granit. Nu tresărea nici o fibră din fața-i bălaie, ciolănoasă, trasă, cu umerii obrazului ceva mai răsăriți, cu nasul cam ascuțit. De sub sprâncenele proeminente, cam încruntate, doi ochi verzi priveau în depărtare. Atâta voință, hotărâre scilipeau în lumina lor încât parcă ar fi fost în stare numai cu căutătura să înlăture orice piedici din cale. Asculta osanalele ce i se aduceau, dar privirea lui, neumezită de emoție, rătăcea departe, în lumea nesfârșită a gheții în care numai el și prietenul său Johansen rătăceau de luni de zile urându-li-se unul de altul. Voința îndreptată spre învingerea necunoscutului polar o socot fără seamăn“.

În 1922, lui Fridtjof Nansen i se decernează Premiul Nobel pentru pace. Se stinge din viață în 13 mai 1930 și este înmormântat în curtea casei sale, care a devenit azi sediul Societății Norvegiene de Geografie. Gloria celebrității nu l-a amețit niciodată. Unul din oamenii care l-au cunoscut îndeaproape, meteorologul și oceanograful norvegian Sverdrup, îl caracteriza astfel: „Nansen a fost mare ca explorator polar, mai mare ca savant, dar și mai mare ca om“.

TEME DE LUCRU

- Desprindeți trăsăturile de caracter ale celebrului explorator din gândurile, vorbele, inițiativele sale. În ce măsură considerați că aceste trăsături sunt decisive în atingerea unor țeluri îndrăznețe, așa cum au fost cele ale lui Nansen?
- Realizați o compunere cu un titlu adecvat. Spre exemplu, „Modelul meu de viață“ sau „Un model demn de urmat“.
- Închipuiți un scenariu de film avându-l ca protagonist pe acest explorator al întinderilor de gheață.
- Comentați descrierea nopții arctice, propunându-vă diferite unghiuri de receptare. Încercați să desprindeți din citatul oferit dragostea fără margini a exploratorului pentru universul polar. Comparați descrierea aurorei boreale făcută de Nansen cu imagini ale peisajului boreal (fotografii color, spre exemplu), de acum devenite obișnuite.
- Surprindeți imaginea marelui cercetător din cuvintele savantului român Ion Simionescu.
- Realizați un eseu, pornind de la afirmația oceanografului norvegian Sverdrup despre celebrul său compatriot: „Nansen a fost mare ca explorator polar, mai mare ca savant, dar și mai mare ca om“.

(Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Almășan, Dorin – *Cutezători ai secolului XX*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977; Nansen, Fridtjof – *Prin noapte și gheață*, Ed. Științifică, București, 1962; Popovici, Ioan, Caloianu, Nic, Ciulache, Sterie, Letea, Ion – *Enciclopedia descoperirilor geografice*, Ed. Științifică, București, 1975.

Un itinerar de călătorie

SUCEAVA – RĂDĂUȚI (36 km) – PUTNA (65 km) – MARGINEA (87 km) – SUCEVIȚA (95 km) – VATRA MOLDOVIȚEI (129 km) – CÂMPULUNG MOLDOVENESC (151 km) – VORONEȚ (190 km) – HUMOR (199 km) – SUCEAVA (241 km)

„Circuitul se desfășoară în peisajul de calme frumuseți care caracterizează obcinele Țării de Sus și unde se păstrează, din veacuri trecute, cele mai prețioase monumente de arhitectură și artă medievală din țara noastră – mănăstirile cu fresce exterioare de la Voroneț, Humor, Vatra Moldoviței ș.a. Simțul artistic și iscusința oamenilor din aceste locuri se reflectă pregnant în portul lor popular, în ceramică și în obiectele de lemn cioplit pe care continuă să le facă și în zilele noastre.

Primii 21 de km ai circuitului se efectuează pe DN 2 (E 20)

0 km – SUCEAVA (vezi p. 437), reședința județului Suceava.

20 km – ram. la st. – DJ 209 E – spre Putna (44 km).

27 km – Milișăuți, sat: joncțiune cu DJ 209 F, la st., spre Arbore (10 km), comună: biserică din 1502; centru de interes etnografic; Solca (18 km), oraș, stațiune balneoclimaterică de interes local (vezi p. 202).

36 km – Rădăuți (vezi p. 394), oraș: așezare veche; centru turistic. Nod de comunicații: DN 17 A – la st. spre Sadova (74 km); joncțiune cu DN 17 – la dr. spre Bălcăuți (12 km), aici joncțiune cu DN 2; DL spre Volovăț (5 km), ctitorie a lui Ștefan cel Mare (vezi p. 394). (...)

65 km – Putna, comună: ansamblu de construcții ridicate de Ștefan cel Mare; popas turistic (vezi p. 394). De la Putna se revine pe DJ 209 E până la joncțiunea cu DJ 209. (...)

95 km – Sucevița, comună: important monument de arhitectură medievală cu pereții exteriori pictați (vezi p. 441).“

N.n. – la p. 441 găsim:

„SUCEVIȚA (comună, județul Suceava). Acces: pe șosea – DN 17A, între Rădăuți (18 km) și Vatra Moldoviței (34 km).

C.P. 5881

Așezată pe valea Suceviței, la poalele Obcinei Mari, comuna are în apropiere un important monument de arhitectură și artă medievală moldovenească, mănăstirea întemeiată de mitropolitul Gheorghe Movilă și de fratele său, Ieremia Movilă (1583 – 1586). Zugrăveala, atât cea interioară, cât și cea exterioară, a fost realizată la sfârșitul secolului al XVI-lea de frații Ion și Sofronie, cu o vădită înclinație spre narațiunea detaliată; multe scene înfățișează tipuri de oameni și peisaje din această parte a țării, demonstrând tendința spre laicizare, spre realism a celor doi zugravi. Arsă în 1831, biserica a fost reparată în 1831 – 1840 și a cunoscut o atentă restaurare în anii 1960 – 1970.

Biserica Mănăstirii S. este ultimul monument reprezentativ pentru stilul moldovenesc. Admirabil proporționată, ea prezintă particularitatea de a avea în dreptul intrărilor două pridvoare cu arcade ample, în spiritul arhitecturii din Țara Românească.

Colecția mănăstirii posedă un valoros fond de artă medievală: broderii (un epitaf de la sfârșitul secolului al XIV-lea), acoperămintele de mormânt ale lui Ieremia și Simion Movilă, o ferecătură în argint din timpul lui Neagoe Basarab, două tetraevangheliare din secolul al XVI-lea provenind din Țara Românească.“

„186 km – ram. la dr. – DL – spre Voroneț (4 km), vestită ctitorie a lui Ștefan cel Mare (vezi p. 472).“

N.n. – la p. 472 găsim:

„**VORONEȚ** (localitate componentă a orașului Gura Humorului, județul Suceava). Acces: pe șosea – de la Gura Humorului – oraș între Suceava (36 km) și Câmpulung Moldovenesc (36 km) – 1 km spre vest, apoi 4 km pe DL. la st.

Localitatea, situată pe valea Voronețului, la poalele Obcinei Voroneț, într-un frumos cadru natural, are în apropierea ei una dintre cele mai vestite ctitorii ale lui Ștefan cel Mare, Mănăstirea Voroneț, ridicată și zugrăvită în 1488. În 1547 i se adaugă pridvorul și i se pictează exteriorul. După 1786, zidul înconjurător și chiliile dispar, iar mănăstirea se desființează. În afară de biserică se mai păstrează turnul-clopotniță.

În anii 1961 – 1968 au fost efectuate o serie de lucrări de restaurare a ansamblului care constituie una din marile atracții turistice din Bucovina. Biserica, având plan triconc și turlă pe naos, face parte din grupul primelor ctitorii ale domnitorului Ștefan, cele ce începuseră să definească stilul moldovenesc în arhitectură. Zidurile din piatră brută poartă în exterior nu numai zugrăvelile care au creat faima Voronețului, ci și elemente de plastică decorativă ce dovedesc iscusința constructorilor. În zona absidelor și a altarului, aceștia au ritmat fațadele cu serii de câte șapte firide lungi, deasupra cărora au plasat câte două ocnite, iar între ocnite și acoperiș au intercalat o friză de discuri smălțuite de jur-împrejurul clădirii.

În naos pot fi văzute picturile originare, executate imediat după ridicarea edificiului, remarcabile prin vigoarea și claritatea desenului și prin armonia cromatică. Frescele exterioare, considerate cel mai reușit ansamblu de pictură medievală moldovenească, au un fond albastru intens («albastrul de V»), cea mai valoroasă compoziție fiind Judecata de Apoi, de pe fațada vestică, în care se face remarcată tendința spre realism (impresionează îndeosebi prin expresiile dramatice ale personajelor din grupul păcătoșilor).

Vizitatorii bisericii pot vedea în interior piatra funerară a lui Daniil Sihastrul, a logofătului Grigorcea Crăciun ș.a., strane din secolul al XVI-lea etc. În cimitirul mănăstirii se află mormântul criticului de artă Petru Comarnescu, neobosit propagator al valorilor culturii românești.”

(din România – Ghid turistic, coordonator Sebastian Bonifaciu, Editura Sport-Turism, București, 1983)

PREZENTAREA TEXTULUI

Ghidul turistic folosit de noi ca sursă informațională este organizat judicios, în capitole care tind să cuprindă o sferă cât mai largă de informații pentru cei care doresc să cunoască frumusețile țării. Secțiunile cele mai consistente ale ghidului sunt cele referitoare la potențialul turistic: A – Mari artere turistice și B – Circuite și itinerare recomandate. La

acestea se adaugă o foarte bogată informație privind „Localități și locuri de importanță turistică” (ultimul capitol al ghidului), informații capabile să ne introducă în sfera noastră de interes. Lucrarea aparține stilului publicistic, cu variatele aspecte ale sale.

Primele secvențe ale textului, preluate din capitolul „Circuite și itinerare recomandate”, constituie un îndreptar prețios pentru potențialul vizitator. Sunt oferite informații foarte exacte asupra zonei turistice vizate, detalii strict necesare despre circuit, cu atenționări clare asupra centrelor de interes turistic. Este un exemplu clasic de text non-ficțional, iar din punctul de vedere al stilului observăm folosirea variantei celei mai aride a stilului publicistic. Dovadă este aproape totala renunțare la folosirea verbului (cu toate formele sale paradigmatic), pregnanța substantivului, neutru însă din punct de vedere stilistic; în general un mesaj sec, în care caracterul tranzitiv al comunicării trece în prim-plan. Spiritul informativ este total, univocitatea semantică nu lasă loc dubiilor în înțelegerea mesajului.

Celelalte două secvențe ale textului, care prezintă celebrele mănăstiri Sucevița și Voroneț, sunt preluate din secțiunea „Localități și locuri de importanță turistică”. Textele aparțin, de asemenea, categoriei non-ficționale. Sunt prezentări – tot într-o variantă a stilului publicistic – ale celor două capodopere ale arhitecturii medievale moldovenești. Predomină informațiile de ordin istoric, geografic, arhitectural, iar citatele dovedesc aceeași neutralitate a expresivității stilistice. Rar ies la iveală efecte conotative. Statutul tranzitiv al textului este sprijinit și de lexicul neologic, concentrat. Este folosită, în funcție de necesitățile comunicării, o terminologie de specialitate. Un studiu mai aprofundat al textului ar dovedi, din punct de vedere lexical, frecvența mare a substantivelor și a verbelor. Adjectivele cu valoare stilistică sunt puține și cu o expresivitate redusă: *vestit, valoros, neobosit, reușit*. Caracterul informativ al textului este prioritar.

DE LA NON-FICȚIONAL LA FICȚIONAL. Întrucât tema este extrem de generoasă în privința posibilității de comparare a unui text non-ficțional cu un text ficțional, pentru a determina deopotrivă scopul comunicării ca și referentul acesteia, vă propunem mai jos un text literar consacrat cunoscutei cititorii a lui Ștefan cel Mare: un fragment din tableta Anei Blandiana, intitulată *Prin Țara de Sus*:

„Rătăceam prin Țara de Sus.

Am ajuns la Voroneț devreme, într-o dimineață necălcată de alți pași. În cursul nopții ninsese din nou, dar apoi, o dată cu ziua, cerul se limpezise. Oglindit în zăpadă, soarele primea o măreție de care singur se mira, și uimirea îl făcea ingenuu, fraged. Crescută deodată, violentă aproape, din omătul scânteietor, mănăstirea era atât de vie încât părea o halucinație, un vis colorat cu obsesia albastrului, un vis cum visezi după mari fericiri. Mișcate de aerul rece, razele întoarse din nămeți vălureau lumina și, o dată cu ea, mănăstirea părea să se clatine ușor, prea colorată, în prea intensă strălucire. De altfel, zidurile zugrăvite se reflectau în oglinda albă, întinsă de jur împrejur, încât zăpada părea ea însăși pictată cu sfinții bizantini, înalți și subțiri până la idee. Și totul devenea mai fermecat și mai unduitor încă, privit prin lacrimile care ne umpleau ochii și ne curgeau fierbinți pe obraji înghețați de iarnă.

Plângeam de frumusețe cum plângi de o mare durere.

Rătăceam prin Țara de Sus.”

MARI TEME LITERARE

TEMĂ DE LUCRU

- Urmăriți efectele de lectură produse de textele de mai sus. Pentru sporirea plăcerii de a lucra, vă adăugăm ca text ficțional un poem într-un vers al lui Ion Pillat, intitulat *Seara la Voroneț*: „La sfinții-n zugrăveală amurgu-ngenunchea“.
(Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: *România – Ghid turistic*, coordonator: Sebastian Bonifaciu, Ed. Sport-Turism, București, 1983; Irimia, Dumitru – *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

LUMI FANTASTICE

Fantasticul e o categorie estetică de dată destul de recentă. În literatura cultă abia scriitorii romantici sunt aceia care cultivă cu consecvență, la modul programatic, lumile, personajele și întâmplările fantastice. Cultul pentru fantastic ține în acest caz de un program estetic de factură anticlasicistă, orientat spre toate formele de libertate a spiritului și spre eliberarea imaginației creatoare de limitele ei raționale și logice.

Pe de altă parte, fantasticul e o categorie estetică deosebit de elastică și tolerantă. Într-un sens foarte general, țin de spațiul fantasticului și miraculosul, fabulosul, feericul, supranaturalul, neobișnuitul etc. Astăzi încă, specialiștii în estetică și teoreticienii literari nu obosesc să încerce izolarea fantasticului într-o definiție cât mai puțin relativă. Descoperim modele explicative ale creațiilor cu caracter fantastic în studiile lui Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Marcel Brion, René de Solier, Nicolae Manolescu și alții.

Tema lumilor fantastice e însă o temă cu o adâncă și bogată tradiție. Ea apare în mituri, basme, povești, legende, balade, epoei, poeme eroice, povestiri, nuvele. Romanul însuși, care este o creație a lumii moderne, face din spațiul lumilor fantastice un spațiu frecventat cu asiduitate. Dar fantasticul e prezent și în poezie, teatru, film, arte vizuale. El este rezultatul unei rafinări a anticei distincții dintre mimesis și phantasia, el este un produs al fanteziei care, la rândul ei, exprimă nevoia omului de a se desprinde de condiționările lumii exterioare, pentru a se concentra asupra fantasmelor, viziunilor, obsesiilor de natură interioară.

În acest sens, este fantastic tot ceea ce nu are o legătură directă cu realitatea, ci cu visul, halucinația, reveria, iluzia, utopia, misterul, straniul. Fantasticul sfidează cauzalitatea, cronologia, contingențele vieții, judecata rațională și pretențiile științelor. El se învecinează cu magia, sacrul și miticul. Repudiază verosimilul și veridicul, cultivă ruptura planurilor existenței, tolerează ceea ce este inexplicabil și refuză explicația. Lumea fantastică este o lume cu propria ei organizare, cu propriile ei condiții de existență, cu propria ei logică. O dată acceptat, fantasticul poate deveni un spațiu al unui alt tip de normalitate. El este antilogic, nu și alogic, pentru că alogicul aparține deja absurdului.

Ar fi totuși prea mult să situăm fantasticul în pur imaginar. Situația fantastică se naște în real, ea reprezintă un mod de a contrazice real. Presupune irealitatea unor întâmplări, dar oferă și destule argumente pentru a le lua în serios cu toată convingerea. Așa cum susține Tzvetan Todorov (Introducere în literatura fantastică), în literatură cheia fantasticului e ezitarea cititorului în fața unor opțiuni explicative la fel de îndreptățite. De aici începe totul. Și acest adevăr se vede cel mai bine în câteva dintre textele prezentate în această secțiune.

E vorba despre Douăsprezece mii de capete de vite de Mircea Eliade și Secretul Pădurii Bătrâne de Dino Buzzati. Cele două texte sunt exemplare pentru modul de manifestare a fantasticului în literatură și pentru configurația particulară a spațiului fantastic. Esențială e aici forma obișnuită prin care neobișnuitul își face intrarea în real. Momentul trecerii dintr-un plan într-altul (din obișnuit în neobișnuit) e întotdeauna insesizabil. Cel care citește nu-și poate da seama imediat că a devenit

prizonierul unui spațiu care-l neliniștește și îi contrazice așteptările. Semnele irealității nu sunt de la început destul de puternice pentru a naște suspiciuni fundamentale, iar din momentul în care ele devin astfel nu mai e nimic de făcut.

Spațiul fantasticului a generat, de la H.G. Wells și Jules Verne încôace, încă un teritoriu autonom, cel al literaturii științifico-fantastice. Atât nuvela Oul de cristal a celui dintâi, cât și romanul Douăzeci de mii de leghe sub mări al celui de-al doilea sunt creații cu valoare de model pentru începuturile S.F.-ului european. În aceeași categorie de texte se înscriu, făcând o buclă peste timp, și scrierile lui Ovid S. Crohmălniceanu (Istorii insolite) și Vladimir Colin (Broasca). Un text S.F. de o valoare excepțională e romanul lui Stanislaw Lem, Solaris, în care cadrul științifico-fantastic devine o ocazie pentru investigarea datelor subconștiente ale naturii umane.

Fantasticul se combină cu miraculosul și feericul, cu idilicul și exoticul, la un mod care valorifică o mulțime de elemente specifice pentru lumea basmului, în romanul lui Michael Ende Povestea fără sfârșit. Ne întâlnim aici nu doar cu toate situațiile tipice ale lumii fantastice, ci și cu ideea unei lumi ieșite din obișnuit care-și constituie specificul pe măsură ce cineva o scrie. Adevăratul creator al fantasticului e scriitorul, fie acesta un copil care compune spontan sau un matur care-și calculează cu chibzuință efectele. Tema lumilor fantastice devine astfel o temă care-și declară cu toată dezinvoltura propria-i ficționalitate într-o spectaculoasă derulare de peripeții și întâmplări neobișnuite care aparțin purei realități a cărții.

Dacă este adevărat că fantasticul miturilor, basmelor și poveștilor e o dimensiune originară născută din nevoia de imaginar a ființei umane, e la fel de adevărat că această dimensiune aparține și literaturii, spațiu ce poate fi înțeles – el oferindu-ne toate argumentele în acest sens – și ca o continuă pendulare a scriitorului între mimesis și phantasia. (Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini de pretutindeni, documentare și artistice.

Mircea ELIADE

Douăsprezece mii de capete de vite

PREZENTAREA TEXTULUI*

CONCEPȚIA DESPRE FANTASTIC. Narațiunea este inclusă în volumul *Nuvele*, publicat în 1963, volum ce cuprinde șase texte scrise între anii 1945 și 1959.

Deși structura epică a prozei realiste din etapele anterioare de creație nu este întru totul abandonată, Mircea Eliade este acum interesat de altă temă (problematică) și altă formulă narativă, dezvoltând o anumită idee a fantasticului, specifică prozei sale artistice, bizuită pe coexistența și condiționarea celor două planuri: fantastic-mitic și real-rațional. Este vorba despre „revelația lumilor paralele”, „dialectica sacru / profan”, „lecția spectacolului – ca soluție pentru spirit”.

În esul *Fragmente* din volumul *Oceanografie* (1934), scriitorul își explică opțiunea pentru fantasticul de sursă folclorică, în sens larg, diferențiindu-l de cel din proza lui E.A. Poe: „Fantasticul folcloric te pune în contact direct cu o realitate irațională, dar concretă: cu o experiență asociată în care s-a concentrat intuiția globală a vieții și a morții”.

Asupra concepției lui despre fantastic, deosebită de cea a romanticilor germani, a lui E.A. Poe sau a lui Borges, insistă autorul și în „Cuvânt înainte” la volumul *În curte la Dionis* (1981), prima editare, în România, a prozei sale fantastice: „Concepția mea despre fantastic este solidară cu concepția mea despre gândirea mistică și universurile imaginare pe care le fundează, universuri paralele lumii de toate zilele și care se disting în primul rând printr-o experiență a timpului și a spațiului”.

Fantasticul este conceput de M. Eliade în funcție de simbolurile încorporate în mituri (ritualuri) și în comportamentul exemplar (în sens de „model original”) al omului arhaic, așadar în funcție de valorizarea artistică a arhetipurilor. După cum mărturisește în *Încercarea labirintului*, M. Eliade scrie, în această etapă a creației sale, o proză ce „dezvăluie în mod progresiv fantasticul ascuns în banalitatea cotidiană”. Miturile se manifestă în existența omului modern, spirit sceptic și raționalist. Autorul stăpânește magistral tehnica de a crea o atmosferă insolită, prin sugestia irumperii anormalului (sacralului) în ordinea existenței cotidiane (normale, profane).

Nuvelele din 1963 (*La țigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, Fata căpitanului, O fotografie veche de 14 ani, Un om mare, Ghicitor în pietre*) sunt considerate reprezentative pentru formula *fantasticului propriu-zis*, care nu este provocat de nici o forță exterioară *identificabilă*, cu alte cuvinte, de nici o cauză concretă, el fiind urmarea deghizării *irealului* în real, a prezenței aproape insesizabile a unuia în celălalt, fapt ce provoacă cititorului *nu* sentimentul straniului, ci acela „al unei angoasante *ambiguități*” (C. Parfene, *Receptarea poetică*).

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 21 a acestei lucrări.



Tema ieșirii din timp și spațiu prin ceea ce, în naratologie, se numește „rupere de nivel“ (E. Simion, *Mircea Eliade – spirit al amplitudinii*) este tema comună a *Nuvelelor* din 1963.

Trecerile insesizabile dintr-un plan în altul, aceste „rupturi de nivel“, aceste universuri paralele și mesaje ascunse sunt exprimate epic prin simboluri. Simbolurile nu sunt inserate artificial în narațiune, ci marcate subtil prin prezența unor „indici textuali de insolitare (sugerare) a fantasticului“, care ilustrează „tehnica epicului dublu“ în proza lui Mircea Eliade (C. Parfene). Un individ oarecare (personajul este ales, deliberat, să fie „om mediocru“) are un mic accident, apoi trece printr-o serie de întâmplări neobișnuite care-l transpun deodată în alt timp și alt loc.

Eugen Simion definește astfel „povestirea eliadescă din această perioadă: istoria unei enigme (mister, revelație, anormalitate) care se impune, nu se explică. Se impune ca o realitate unor spirite raționaliste și sceptice“. „Irealul“ este „camuflat“ în real și, invers, *realul* se umple de semne ale sacralului. Dialectica real / ireal instituie *ambiguitatea* în structura narativă și *dilema* în pragmatica receptării. Aceasta este esența „fantasticului propriu-zis“.

PLANURI TEMPORALE SUPRAPUSE. Factorul *timp* este elementul polarizant al narațiunii în nuvela *Douăsprezece mii de capete de vite*, construită, cum am subliniat, pe tema ieșirii din timp și spațiu, prin proiecția într-un univers imaginar în care două lumi coexistă, se întrepătrund, dar nu se lămuresc niciodată până la capăt.

Scenariul epic este alcătuit pe ideea confruntării dintre un om mediocru și o situație existențială inedită, a cărei explicație / justificare scapă logicii normale, dar căreia personajul se străduiește să-i facă față.

Iancu Gore, om de afaceri din Pitești, „om de încredere și de viitor“, cum singur se prezintă tuturor celor pe care-i cunoaște, vine în București pentru a recupera niște bani de la un oarecare Păunescu, funcționar în Ministerul de Finanțe.

El intră într-o cârciumă, discută cu cârciumarul, apoi pleacă pentru a face cercetări pe strada Frumoasei, căutând casa de la numărul 14, adresa la care îi spusese funcționarul ministerial să vină. În momentul în care apasă pe sonerie, fiind în sinea lui convins că Păunescu este un „escroc“ și un „poltron“, sună alarma aeriană și Iancu Gore se vede nevoit să se refugieze într-un adăpost. Aici îi cunoaște pe M-me Popovici, pe servitoarea ei, Elisabeta, și pe domnul Protopopescu, judecătorul. Senzaționalul se produce în momentul în care, reîntors la cârciumă (spațiul profan în care începe acțiunea și în care se revelează mari simboluri), Gore află surprins că, de fapt, alarma din cauza căreia s-a refugiat nu avusese loc și că persoanele întâlnite în adăpostul antiaerian cu cinci minute înainte (după cum pretindea el) muriseră într-un bombardament ce avusese loc cu *40 de zile în urmă*. Niște muncitori confirmă spusele cârciumarului, dar Gore susține cu încăpățănare că pe el simțurile nu-l trădează. Și întrucât o experiență trăită este o experiență autentică, el încearcă să-i convingă de adevărul său, punând un pariu pe care îl va pierde. Reconstituindu-și itinerarul, constată înnebunit că adăpostul în care se refugiase cu câteva minute în urmă nu există, casa de pe strada Frumoasei nr. 14 fusese distrusă în timpul bombardamentului, rămăsese doar un morman de cărămizi și moloz și ruine – semnele vechi ale bombardamentului. În fața faptelor evidente care demonstrează irealitatea evenimentelor la care a participat, singurul gând al eroului este să arunce întreaga vină a aventurii sale neverosimile pe seama lui Păunescu, escrocul din cauza căruia nu poate fi acum la graniță, departe de bombardament, cu cele douăsprezece mii de capete de vite, escrocul care-l

înșelase cu trei milioane de lei. Starea de confuzie a personajului confruntat cu inexplicabilul este exteriorizată prin imprecăția: „*Mama voastră de nebuni!*”

Substituirea și suprapunerea planurilor temporale este atât de subtil realizată, hotarul dintre ele atât de alunecos, încât cititorul nu-și dă seama cine este *nebun* cu adevărat aici, cine se înșală și cine spune adevărul și câte tipuri de adevăr există.

MĂRCILE FANTASTICULUI. Tehnica „epicului dublu”, prin prezența a numeroase mărci discursive de „insolitare” a fantasticului, este observabilă din primele episoade și secvențe narative. Vom selecta unele dintre aceste mărci pornind de la câteva fragmente care ni se par mai relevante.

În primul rând, ostentația cu care Iancu Gore își caută mereu ceasul, preocupat până la obsesie de ora indicată, în primul episod al narațiunii:

„*E aproape douăsprezece...*”;
 „...*omul își caută nervos ceasul*”;
 „*Douăsprezece fără cinci, rosti el încet, parcă n-ar fi îndrăznit să-și creadă ochilor*”; „*Cu un gest scurt, neașteptat, desprins ceasul din lanțul gros, de aur, care-i atârna de curea. Îl întinse cârciumarului cu un zâmbet complice*”;
 „– *Douăsprezece și zece*” (oftează cu



București. Imagine de epocă

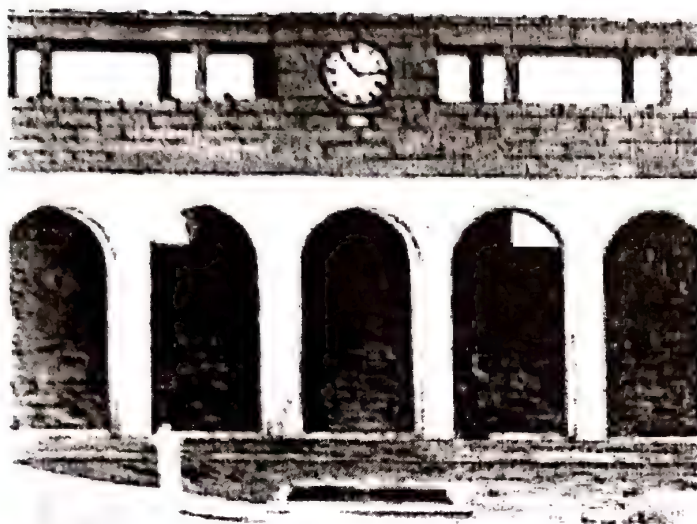
gravitate protagonistul într-o secvență imediat următoare, apoi „*își băgă repede ceasul în buzunarul vestei*”, anunțându-și plecarea de la cârciumă).

Alte semnale textuale care atrag atenția cititorului asupra mărcilor de insolitare a fantasticului, mai mult sau mai puțin topite în substanța narativă, sunt, în episoadele și secvențele următoare:

- graba, afirmată repetat de protagonist: „*Avem treburi, suntem grăbiți! spuse el de mai multe ori, foarte tare, ca și cum s-ar fi adresat tuturor*”;
- sunetul strident și „*neverosimil*” al sirenei anunțând bombardamentul;
- rezerva inițială a protagonistului în legătură cu posibilitatea unui bombardament la acea oră: „*Sunt nebuni! a trecut de douăsprezece, ce i-a apucat?*”;
- stăruirea personajului în îndoială și după ce se află în adăpostul antiaerian: „– *Bună dimineața!*” (li se adresează el, paradoxal, celor prezenți acolo) „*Credeam că nu mai vin azi. Dacă n-au venit până la douăsprezece, credeam că nu mai vin...*”;
- remarca de același fel a bătrânului judecător: „– *Eu vă spun că nu e alarmă adevărată...*”;
- pseudodialogul dintre Iancu Gore și cei întâlniți în adăpost;
- circumstanțele meteo în care se află personajul: căldura excesivă – deși este abia început de mai, „*trotuarul dogorea ca în timpul veri*” – dereglează comportamentul oamenilor, poate influența „*nebunia*” temporară ce pune stăpânire pe erou;
- gesturile mecanice, devenite ticuri, obsesiile protagonistului;
- disponibilitatea colocvială (locvacitatea) excesivă.

Toate aceste mărci discursive „îngropate” în substanța epică încep să sugereze, încă din primul episod, o situație existențială *ambiguă*, cu aspecte strict normale, care țin de logica rectilinie a cotidianului, dar și cu semnale ale anormalității. Întrepătrunderea *realului*

cu *irealul* se instituie astfel, în mod subtil, în primul episod, pentru a se realiza, mai evident și tot mai accentuat, pe parcursul celorlalte episoade. Discursul narativ, construit pe „ruptura de nivel” în ordinea realului, manifestată sub forma substituirii și suprapunerii de planuri temporale, se păstrează *ambiguu*, în întregime, până la secvența finală, datorită absenței unei justificări lămuritoare.



Giorgio de Chirico. Enigma orei

Iancu Gore se refugiază într-un timp al *memoriei*, și confruntarea cu evenimentul cotidian (timpul istoriei în care este ancorat) nu îi lămurește enigmele, nici nu i le destramă. Misterul persistă într-o derulare paralelă a planurilor, în incapacitatea eroului (și a receptorului) de a le separa. Cu extraordinară abilitate, autorul conduce alunearea epicului în ambiguitatea proprie fantasticului rafinat, pe tot parcursul nuvelei.

Cea mai amplă și mai puternic concretizată marcă de insolitare a fantasticului este secvența *dialogului absurd* din adăpostul antiaerian, dialog

în care replicile interlocutorilor aparțin unor planuri referențiale diferite, având, firește, semnificații diferite, astfel încât intercomunicarea nu este posibilă în fapt (C. Parfene). Acest pseudodialog se desface într-o succesiune de structuri monologale paralele. Iancu Gore întreabă, dar nu primește niciodată răspuns. El asistă ca pseudomartor la ultimele clipe din viața unor oameni uciși în timpul unui bombardament. „*Dar parcă nimeni nu l-ar fi ascultat. Îl priveau cu o neverosimilă indiferență, ca și cum n-ar fi fost acolo, lângă ei.*”

Caracterul absurd al dialogului este fixat prin replica „*Sunt nebuni!*” și prin gestul lui repetat de a-și face cruce, de a întoarce capul și de a scuipa. În această secvență, Iancu Gore nu este participant activ, de aceea el nu poate modifica nimic din ce s-a întâmplat. El se află în alt plan de referință.

TIPOLOGII TRADIȚIONALE ÎN ÎMPREJURĂRI ENIGMATICE. Așa cum ne atrage atenția în *Jurnal*, Mircea Eliade ocolește sugerarea prezenței unor elemente supranaturale. Îi lipsește gustul pentru esoteric, ocultism, obscuritate. Prin aceasta se deosebește de proza fantastică a secolului al XIX-lea.

După cum observă E. Simion, în această nuvelă „totul este păstrat în registrul *verosimilului*, dar este *neconcordant*”. Logica lui Iancu Gore este de necontrazis, faptele relatate de el par adevărate, doar că relatarea lui se raportează la alt timp decât cel al evenimentelor istoriei cotidiene. Eroul nu sesizează discontinuitățile temporale ale existenței, el crede că totul are o logică, o coerență și o determinare. El este „individul comun ce intră, fără voie, într-o situație anormală și, în fața tuturor evidențelor, continuă să creadă în normalitatea, coerența existenței” (Gheorghe Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*).

Tensiunea conflictuală dintre cele două planuri nu este rezolvată prin intervenția miraculosului, ca în *Secretul doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore*. Soluția

irațională / magică este aici abandonată – protagonistul trăiește și se exprimă rațional, coerent, verosimil, în două planuri temporale distincte, paralele și interferente.

Abilitatea epică a autorului se vedește și prin crearea unei „tipologii tradiționale într-o împrejurare enigmatică” (E. Simion).

Iancu Gore este un vanitos. Nu atât pierderea banilor îl supără, cât orgoliul lui rănit prin escrocheria lui Păunescu: „*Eu sunt Gore – se prezintă el cârciumarului – (...), om de încredere și de viitor: așa-mi spun mie prietenii*”. Aceste cuvinte vor funcționa, pe parcursul nuvelei, ca laitmotiv. Ipostaza caragialiană a eroului o găsim și în faptul că „dereglaarea planurilor o trăiește numai el” (Gheorghe Glodeanu). El subliniază mereu cine este, că nu e om obișnuit, dar eforturile sale duc la rezultate contrare așteptării.

TEME DE LUCRU

- Motivați dacă nebunia de care personajul central îi învinuiește pe ceilalți i se potrivește, în primul rând, lui.
- Precizați ce funcție îndeplinește motivul ceasului în structura narativă a nuvelei; descoperiți prezența acestui motiv și în alte secvențe ale narațiunii. Comentați ce semnificație are acest motiv în jocul planurilor temporale.
- Comentați secvența finală și precizați ce semnificație are reluarea, sub formă de laitmotiv, a unor gesturi, comportamente și structuri verbale. Repetarea în final a enunțului „*Ionică! Unde mi-ai fost, Ionică?*” produce identificarea planurilor temporale: trecutul memoriei-irealul / prezentul istoriei-realul.
- În ce tipologie ați încadra protagonistul nuvelei și ce afinități literare îi puteți descoperi? În formularea punctului vostru de vedere luați în considerare aprecierea lui Eugen Simion: „Gore este un Mitică guraliv, înfipt, revendicativ, năpăstuit de soartă să treacă printr-o împrejurare grea”.
- Pornind de la următoarea apreciere critică, selectați și comentați elementele care deosebesc universul imaginar creat de M. Eliade față de cel al lui Caragiale.

„Eliade sacralizează lumea lui Mitică, orașul toropit de căldură e ca un vast labirint de semne, Mitică însuși, omul care se grăbește mereu, dar părăsește rareori cafeneaua, devine un erou mitic. Un oraș, așadar, sacru, ca o veche așezare helenică, o sursă inepuizabilă de mituri – acesta este Bucureștiul lui Mircea Eliade. O geografie sacră și, în interiorul ei, indivizi care n-au deloc sentimentul sacrului. Ei trăiesc într-un continuu paradox temporal fără să-și dea seama, trec peste linia subțire ce desparte viața de moarte, cărați fără să știe. Participă, în fine, la un mare spectacol și întruchipează, ei înșiși, mituri celebre, având o credință aproape mistică în normalitatea existenței” (Eugen Simion, *Postfață la Mircea Eliade, Proză fantastică*). (G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Proză fantastică*, postfață de Eugen Simion, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1991; Glodeanu, Gheorghe – *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1993; Parfene, Constantin – *Receptarea poetică*, Ed. Polirom, Iași, 1998; Simion, Eugen – *Mircea Eliade – spirit al amplitudinii*, Ed. Demiurg, București, 1997.

Broasca

AUTORUL ȘI OPERA SA



Născut la 1 mai 1921 în București, decedat în 6 decembrie 1991, Vladimir Colin este cunoscut în literatura română ca poet, dar mai ales ca prozator, paginile sale cele mai reușite fiind în domeniul literaturii de esență fantastică. Printre lucrările sale de gen enumerăm *Pentagrama*, 1967, *Un pește invizibil*, 1970, *Imposibila vază*, 1984. Scriitor de *science fantasy*, unul dintre creatorii noștri care ilustrează cel mai bine acest domeniu S.F. în România (*Viitorul al doilea*, 1966, *Dinții lui Cronos*, 1975), este laureat cu mai multe premii în țară și în străinătate pentru acest gen de ficțiune, pe care îl susține mai ales „printr-un bogat debit imaginativ” (Cornel Robu). Este de asemenea tradus în limbi de circulație.

PREZENTAREA TEXTULUI

ÎNTÂMPLAREA DIN GRĂDINĂ. Încadrată tematic „fanteziei eroice”, povestirea *Broasca* (1964) de Vladimir Colin, inclusă în volumul *Viitorul al doilea*, 1966, are un subiect precis structurat din care nu lipsește, tangențial, nici „ipoteza universurilor paralele”. Printr-un debit imaginativ debordant, elementele fantastice se împletesc cu cele științifico-fantastice, scriitorul utilizând procedee tipice pentru fiecare dintre ele. Spațiul științifico-fantastic se prelungește în real cu atributele respective. Aflat în concediu pe malul Dunării, în satul Solzосу, împreună cu fiica sa de șase ani, Ioana, naratorul, personaj-martor, statistician de profesie, din a cărui perspectivă se face narația, participă la o întâmplare care depășește limitele normalului. Ioana găsește o ființă de culoare roșie asemănătoare cu o broască pe care o aruncă într-o groapă, după ce îi produsese o înțepătură în palmă. Vegetația grădinii, loc al miracolelor în literatura fantastică, începe să capete culoarea roșie. Pe zi ce trece fetița începe să se comporte nefiresc: vede cu palma și prin „lucruri făcute din materie organică”. După ce se împrietenește cu „o păpădie roșie” povestește lucruri stranie despre plante gânditoare aflate într-o altă lume, paralelă cu a noastră. Enigma, element specific S.F.-ului, schimbă spectaculos planul, astfel că realul se contrage în fabulos. Broasca e un mesager de pe altă planetă cu sarcina relevării altei existențe. Mai mult, în mitologia populară ea este înzestrată cu puteri sacre, ca și culoarea roșie, a cărei forță de fascinație conține misterul ascuns „al vieții”. Visul premonitoriu al personajului narator, repetabil pe parcursul povestirii, se va converti într-o realitate aparent posibilă. „Evenimentele de la Solzосу” vor face obiectul cercetării specialiștilor. În locul magicianului din basme, apare savantul (profesorul Cornea), ale cărui raționamente se bazează pe o mentalitate virtual științifică. Confruntarea cu misterele naturii, voința, nevoia de a acționa și a explica sunt câteva trăsături ale acestui personaj specific S.F.-ului. Acțiunea, atâta câtă e, „regizată științific”, aduce amănunte-surpriză, utopice în cazul de față. Aflăm că Ioana primește semnale de la „copacii gânditori” localizați pe o așa-numită „planetă a doua” a unui soare albastru; receptează „razele roșii, fiind în stare să le descifreze intențiile”.

ARTEZIANA PURPURIE. Experimentarea voită prin supralicitarea posibilităților științei, cu scopul de a elucida fenomenul, aduce în actualitate visul personajului-narator:

„Închipuiți-vă pomul cu fructe de rubin din basmele copilăriei. (...) De unde fructele micuțe ale nukului iradiau fiecare o lumină roșie egală, adunându-se în masa pâlپătoare din fața noastră, ca și cum cineva ar fi deschis deodată nenumărate robinete invizibile, un fel de țâșnituri luminoase crescure din nucile abia împlinite. Aș fi putut jura că sub ochii mei fusese răsucită cheia unor neobișnuite fântâni arteziene, ale căror jeturi de apă prindeau să salte cu tot mai multă putere, sub strălucirea purpurie a reflectoarelor. Era un spectacol atât de neobișnuit, multiplicând și realizând în mare ceea ce luasem drept o plăsmuire de vis în noaptea când din floarea păpădiei porniseră aceleași raze, încât am încremenit și mi-am încheștat degetele pe lemnul scaunului. (...) Colosala arteziană purpurie și-a înălțat spre cer coloana în care deslușeam firicelele strălucitoare pornite din bulbul fiecărei nuci, a tremurat o clipă într-o supremă încordare, apoi, descriind brusc o curbă, și-a prăbușit șuvoiul scăpărător în palma Ioanei.“

În această percepție onirică a lucrurilor, vizualul are un efect plasticizant cu o funcție estetică, dar și simbolică. Planeta soarelui albastru, tărâm miraculos, cadrul feeric, e un element afin basmului. Față de fantastic, ce dă „un fior de sensibilitate, de ordinul spaimei, al terorii“ (I. Biberi), personajul-martor nu trăiește aceste sentimente: „*E poate curios, dar nu încercam nici un fel de spaimă*“.

PRESUPUNERI. Ulterior, grădina în care au loc întâmplările miraculoase prin care trece fetița va fi săpată, rupându-se legătura cu această lume necunoscută: „*O altă lume, de pe altă planetă, ne întinsese mâna și noi nu pricepusem să-i venim în întâmpinare, nimicisem poate unicul prilej de a afla câte ceva despre universul de gânduri al copacilor cu frunze roșii*“. Presupunerile profesorului Cornea, pregătite de multiple observații și experimente, sunt incitante prin nivelul lor „de ficțiune maximă“: „*fructele nukului crescuseră de la precedentă experiență, proces pe care l-a asimilat cu dezvoltarea creierului unei vietăți terestre*“, „*plantele gânditoare s-au dezvoltat printr-o lungă evoluție asemănătoare celei a faunei terestre cu ai cărei reprezentanți superiori pot fi comparate*“, „*la baza tuturor cuceririlor uimitoarei flore a stat munca*“, „*cunoașterea sau necunoașterea realității sentimentelor de către flora gânditoare*“. Față de timpul literaturii fantastice de esență magică, timpul S.F.-ului preferă viitorul: „*Dacă aceste presupuneri vor fi vreodată confirmate, miturile planetei soarelui albastru se vor dovedi fără îndoială de o factură cu totul neobișnuită*“.



Guatemala. Veche statueta, reprezentând un echipament de cosmonaut

MARI TEME LITERARE

Finalul glisează între realitate și fantastic, dezvăluind în persoana lui Vladimir Colin un scriitor plin de fantezie, cu o imaginație subtilă, și un stilist remarcabil.

ȚÂȘNITURILE ROȘII (fragment din text)

„Am fost gata să-i spun vreo două, pentru că era culmea să-nceapă să-mi dea lecții în privința felului cum se cuvenea să mă port cu Ioana, dar cuvintele mi s-au oprit pe buze. De unde fructele miciute ale nucului iradiau fiecare o lumină roșie egală, adunându-se în masa pâlپătoare din fața noastră, ca și cum cineva ar fi deschis deodată nenumărate robinete invizibile, un fel de țâșnituri luminoase crescură din nucile abia împlinite. Aș fi putut jura că sub ochii mei fusese răsucită cheia unor neobișnuite fântâni arteziene, ale căror jeturi de apă prindeau să salte cu tot mai multă putere, sub strălucirea purpurie a reflectoarelor. Era un spectacol atât de neobișnuit, multiplicând și realizând în mare ceea ce luasem drept o plăsmuire de vis în noaptea când din floarea păpădiei porniseră aceleași raze, încât am încremenit și mi-am încheștat degetele pe lemnul scaunului. Întorcându-mi privirile către Ioana, am văzut, după cum mă așteptam, că mărunte țâșnituri roșii izvorau și din palma ei. Dacă m-aș fi speriat, aș fi oprit imediat totul, dar feerica priveliște nu deștepta în mine, din nou, decât o mirare neîncrezătoare, o exaltare ciudată și amarul sentiment al izolării, al excluderii de la ininteligibila legătură dintre Ioana și straniile fenomene luminoase.

Colosala arteziană purpurie și-a înălțat spre cer coloana, în care deslușeam firicelele strălucitoare pornite din bulbul fiecărei nuci, a tremurat o clipă într-o supremă încordare, apoi, descriind brusc o curbă, și-a prăbușit șuvoiul scăpărător în palma Ioanei. Am scos un strigăt, temându-mă că masa incandescentă o va strivi, dar fata mea a primit torentul de raze fără o tresărire și, la paradoxala lumină de cuprător rece, ca a unui indescrribibil amurg, i-am văzut fața pe care un zâmbet extatic încremenise. Nările-i fremătau și printre buzele întredeschise răsuflarea i se precipita în ceea ce mi s-a părut a fi un straniu gâfâit calm.“

TEME DE LUCRU

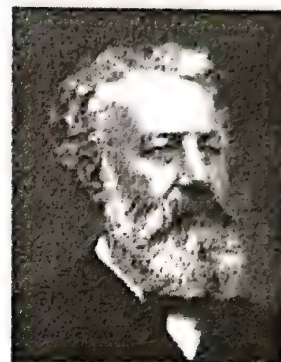
- Arătați rolul secvenței în economia povestirii.
- Delimitați elementele fantastice de cele științifico-fantastice din text, având în vedere următoarele: planul real – ireal; spațiu – timp; personaje. (S. P. S.)

BIBLIOGRAFIE: Cărășel, Aurel – *Dicționar de autori SF*, Editura Vlad / Vlad, Craiova, 1996; Manolescu, Florin – *Literatura SF*, Ed. Univers, București, 1980.

Jules VERNE

20.000 de leghe sub mări**AUTORUL ȘI OPERA SA**

Scriitorul francez s-a născut la Nantes, în 8 februarie 1828, și a murit la Amiens, în 24 martie 1905. Și-a făcut studiile în orașul natal și apoi la Paris. În tinerețe a frecventat cercul literar al scriitorului Dumas-tatăl. Și-a cucerit faima mondială ca maestru al romanelor de aventuri și călătorii. Visul său a anticipat marile descoperiri ale științelor moderne. Scrierile sale se bazează pe o solidă erudiție și conțin adevăruri științifice verificate în practică. Epoca marilor cuceriri științifice și a explorării unor țărâmurii depărtate și-a găsit în el un entuziast interpret, dotat cu o fantezie uimitoare. Povestitor captivant, Jules Verne a imprimat un caracter de verosimilitate întâmplărilor celor mai fantastice. Scrise într-un stil limpede și simplu și cu vădite accente satirice și umoristice, romanele sale prezintă interes și sub aspect social și psihologic. Eroii lui Jules Verne dovedesc o încredere nețărmurită în rațiunea, inteligența și voința omului, puse în slujba progresului științei, spre binele întregii umanități.



Printre cele mai cunoscute scrieri ale autorului amintim: *Cinci săptămâni în balon* (1863), *De la pământ la lună* (1865), *Copiii căpitanului Grant* (1867 – 1868), *20.000 de leghe sub mări* (1870), *Ocolul pământului în 80 de zile* (1873), *Insula misterioasă* (1875), *Căpitan la 15 ani* (1878), *Mathias Sandorf* (1885), *Robur cuceritorul* (1886), *Castelul din Carpați* (1892) ș.a. Prin vivacitatea mesajului ei uman și prin fantezia ei debordantă, opera lui Jules Verne se bucură de o imensă popularitate.

Scrierile lui Jules Verne au fost receptate destul de devreme și în țara noastră, direct în limba franceză, dar și traduse. În cele ce urmează, ne oprim asupra romanului *20.000 de leghe sub mări*, sub semnul avertismentului: „Cărțile mele vor prezenta totdeauna aparența unor ficțiuni”.

PREZENTAREA TEXTULUI

MISTERUL MONSTRULUI MARIN. Începutul acestei cărți este așezat, în mod deliberat, sub „pecetea tainei”. Aflăm că „în anul 1866 s-a petrecut o întâmplare ciudată, un fenomen nelămurit și neînțeles...”, care i-a neliniștit pe locuitorii porturilor și a frământat „opinia publică de pe întregul glob”. Cei mai tulburați au fost marinarii. Mai multe vase întâlneau pe mare „un fel de obiect lunguiet, în formă de fus, câteodată fosforescent, și cu mult mai mare și mai rapid decât o balenă”. Toate consemnările în diferitele jurnale de bord se potriveau între ele „în ceea ce privește structura lucrului ori ființei aceleia, viteza incalculabilă a mișcărilor sale, puterea uimitoare cu care înainta, vitalitatea rară cu care părea înzestrată”. Opinia generală era că „dacă ar fi fost un cetaceu, el ar fi întrecut în mărime pe toți cei cunoscuți de știință până atunci”.

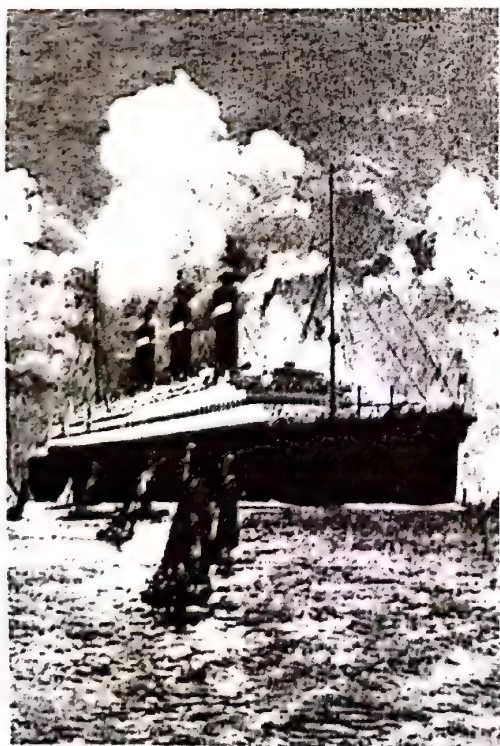
Misterul acesta trebuia lămurit. Era cu neputință ca întâmplarea să fie lăsată să treacă în rândul basmelor.

Când se credea că lucrurile s-au liniștit, noi incidente, îndeosebi cel al navei „Scoția”, readuc în discuție mult controversata problemă, încât „toate naufragiile ale căror

cauze n-au putut fi cunoscute au fost puse pe seama monstrului marin“, iar publicul călător cerea cu insistență „ca mărire să fie scăpate cu orice preț de îngrozitorul cetaceu“, mai teribil decât faimoasa balenă albă Moby Dick. Ipoteza existenței unui vas „submarin“ de o asemenea forță motrice era exclusă.

Întors de la New York, dintr-o expediție științifică unde fusese trimis de guvernul francez, profesorul Pierre Aronnax, de la Muzeul de istorie naturală din Paris, autorul unei cărți intitulată *Misterele din adâncul mărilor*, este somat să-și exprime părerea în legătură cu monstrul. O face într-un articol publicat în ziarul „New York Herald“. Speculând efectul echivocului, autorul articolului formulează soluția problemei de rezolvat sub forma unei dileme.

O FREGATĂ PĂRĂSEȘTE PORTUL BROOKLYN. Pragmatici, americanii luă primii hotărârea urmării cetaceului. O fregată de mare viteză, „Abraham Lincoln“, condusă de căpitanul Farragut, este trimisă să cerceteze apele globului. Dar se întâmplă un lucru ciudat. După ce se luă hotărârea ca monstrul să fie urmărit, acesta nu mai apăru. „*Timp de două luni nu se mai auzi nimic despre el. Nici o navă nu-l mai întâlnește. Se vorbește atâta despre monstru, chiar și prin cablul transatlantic! De aceea unii glumeți pretindeau că, printr-un șiretlic, monstrul oprise în drum vreo telegramă, aflând de toate uneltirile și punându-se la adăpost.*“ Cu trei ore înainte ca fregata să părăsească cheiul din Brooklyn, profesorul Aronnax primește o scrisoare din care află că guvernul Statelor Unite s-ar arăta încântat ca Franța să fie reprezentată, prin persoana sa, în amintita expediție. Firește că invitația nu putea rămâne neonorată, deși dorul de Franța, îndeosebi de locuința din Jardin des Plantes și de prețioasele sale colecții, se cuibărise deja în sufletul profesorului. Rămâne însă încredințat că „*toate drumurile duc spre Europa și monstrul are să fie atât de cumsecade*“ încât să-l ducă spre coastele Franței.



Linia maritimă Red Star.
Desen de epocă

Însoțit de servitorul său, tânărul și devotatul Conseil, pasionat al clasificărilor biologice, profesorul se îmbarcă pe vasul dotat cu toate mijloacele de distrugere. „*Dar asta nu era totul; pe vas se afla și canadianul Ned Land, regele vânătorilor cu cangea.*“ Cei trei se vor simți solidari în confruntările primejdioase care îi așteaptă, devenind foarte buni prieteni. De altfel, cultul solidarității și al prieteniei constituie o subtemă a cărții.

În sfârșit, fregata părăsește portul, în aclamațiile mulțimii, intrând în apele Atlanticului. Căpitanul Farragut crede cu toată tăria în existența uriașului cetaceu și dorește cu ardoare să-l răpună.

PRIZONIERI ÎN „MAȘINA FANTASTICĂ“. Așteptarea momentului întâlnirii cu monstrul sporește tensiunea în sânul echipajului. Aflați de-acum la marginile Pacificului, unii sunt aproape descurajați, când, deodată, Ned anunță ivirea misteriosului obiect „*luminos*“, descris, nu fără umor, de profesorul Aronnax, cu bine cunoscuta lui minuție de naturalist, maniac al clasificărilor în regnuri, specii și subspecii de tot felul, dar și cu o fină ironie la adresa „americanismului“. Fregata „Abraham Lincoln“

atacă. În urma confruntării cu „monstrul”, eșuează, iar cei trei naufragiați nimeresc pe spatele tare al pretinsului monstru (de oțel!); căruia îi dau târcoale, uimiți de ineditul situației în care se găsesc. La un moment dat își fac apariția „opt voinici cu fața acoperită” care-i trag fulgerător în „mașina lor fantastică”. În acea „închisoare plutitoare” și într-o beznă desăvârșită, se simt precum biblicul Iona în pânțele chitului.

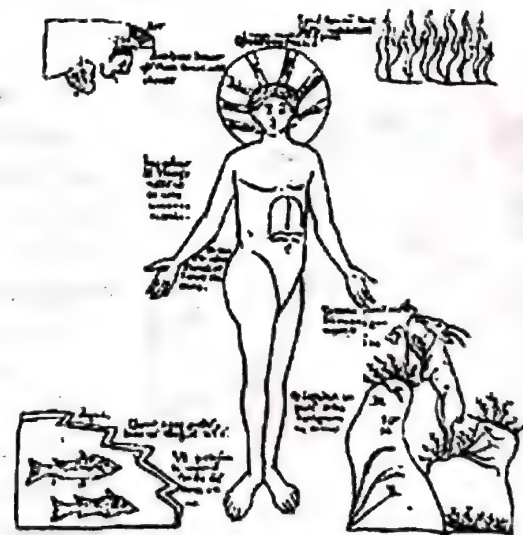
Prizonierii cercetează, pipăind, interiorul, când, pe neașteptate, se aprinde o lumină puternică, aproape să-i orbească. Era acea lumină (electrică!) pe care o văzuseră când urmăreau monstrul. La scurt timp apar doi oameni, cu o înfățișare deosebită, cu care captivii încearcă să intre în dialog, folosindu-se, pe rând, de limbile franceză, engleză, germană și latină. Inutil însă. Gazdele par a vorbi o limbă cu totul necunoscută, ceea ce îl face pe Conseil să-și exprime regretul „că nu se vorbește peste tot o singură limbă”.

Ca niște gentlemen ce se respectă, musafirii vor să știe cât e ceasul și când li se va servi masa de seară. Au însă sentimentul că destinul le-a hărăzit să afle „un secret cumplit”, dar și că și-au pierdut, probabil, definitiv libertatea. Astfel identificăm o altă subtemă, cea a libertății. De altfel, eroii nu abandonează ideea de a evada la ivirea momentului și împrejurării potrivite. Apreciind situația în care se află, mereu fac recurs la logică. Sunt niște „cartezieni”. Aparțin doar spiritualității și culturii franceze!

Cel care părea cu adevărat stăpânul vasului reapare și le vorbește, în cele din urmă, într-o franceză fără cusur și cu o voce calmă și pătrunzătoare.

OMUL MĂRILOR (fragment din roman)

„— Domnilor, cunosc la fel de bine franceza, engleza, germana și latina. Aș fi putut deci să vă răspund de la prima noastră întâlnire, dar am vrut mai întâi să vă cunosc și apoi să chibzuiesc. Povestea dumneavoastră, pe care am ascultat-o de patru ori, și care de fiecare dată a avut un conținut cu totul asemănător, mi-a arătat cine sunteți... Însă, după ce am aflat cine sunteți, am dorit să chibzuiesc asupra hotărârii pe care o voi lua în privința dumneavoastră. Am stat mult la îndoială. Împrejurări nenorocite v-au adus în fața unui om care a rupt orice legătură cu omenirea. Ați venit să-mi tulburați liniștea... Nimic nu mă obligă să vă dau ospitalitate. Dacă ar fi trebuit să mă despart de dumneavoastră, nu mai aveam de ce să vă revăd. Puteam să vă urc pe puntea vasului care v-a servit de adăpost, să mă scufund în apă și să uit că ați existat cândva... dar m-am gândit că propriul meu interes ar putea să se împace cu acea milă firească, la care orice făptură omenească are dreptul. Fiindcă soarta v-a aruncat pe vasul meu, veți rămâne aici. Veți fi liberi, dar în schimbul acestei libertăți, care de altfel nu va fi deplină, vă cer o singură condiție... Iat-o: s-ar putea ca unele întâmplări neprevăzute să mă silească să vă țin închiși câteva ceasuri sau câteva zile în cabinele dumneavoastră! Deoarece doresc să nu folosesc niciodată forța, aștept de la dumneavoastră, într-un asemenea caz,



Omul
reprezentat ca un rezumat al universului

mai mult decât în toate celelalte, o ascultare absolută. Făcând așa, vă scutesc de orice răspundere, fiindcă eu sunt acela care trebuie să vă împiedice să vedeți ceea ce nu trebuie să fie văzut... Nu sunteți decât prizonierii mei, în urma unei lupte! Deși aș putea, cu un singur cuvânt, să vă scufund în adâncurile oceanului, vă țin lângă mine. Dumneavoastră sunteți cei care m-ați atacat! Dumneavoastră sunteți cei care ați venit să smulgeți taina vieții mele, pe care nici un om pe lume nu trebuie să o pătrundă! Și credeți că am să vă trimit iarăși pe pământ, unde nimeni nu trebuie să mă cunoască? Niciodată! Dacă vă țin aici, nu o fac din plăcere, ci din nevoia de a mă apăra pe mine însumi... Dați-mi voie să vă spun că nu veți regreta timpul pe care îl veți petrece pe bordul vasului meu. Veți călători prin țara minunilor (...).

Vă veți plictisi cu greu de priveliștea pe care o veți avea neîncetat în fața ochilor. Am de gând să fac din nou înconjurul lumii submarine, pentru a revedea – cine știe, poate pentru ultima dată – tot ce am putut să studiez în fundul mărilor pe care le-am străbătut de atâtea ori... De astăzi înainte veți intra într-o lume nouă, veți vedea ce n-a văzut încă nici un om – fără a mă pune la socoteală pe mine și pe tovarășii mei – și datorită mie planeta noastră vă va dezvălui ultimele ei taine... Pentru dumneavoastră, domnule (se adresează profesorului, n.n.), nu sunt decât căpitanul Nemo. Iar dumneavoastră și tovarășii dumneavoastră nu sunteți pentru mine decât niște călători de pe Nautilus... Marea este rezervorul uriaș al naturii. În mare măsură găsești liniștea desăvârșită. Nici un despot nu o stăpânește. La suprafața ei, tiranii mai pot să-și folosească drepturile nelegiuite, mai pot să se bată, să se mănânce unul pe altul, să aducă toate grozăviile de pe pământ. Dar la treizeci de picioare sub nivelul mării, puterea lor încetează și influența lor piere... Trăiți, trăiți aici, în sânul mărilor! Aici nu am nici un stăpân, aici mă simt cu adevărat liber!“



Baterie electrică de 1,5 V
fabricată în urmă cu 2000
de ani. Muzeul din Bagdad

ARCA LUI NOE ÎN VARIANTĂ MODERNĂ. Musafirii de pe Nautilus sunt inițiați, mai întâi, în tainele bucătăriei subacvatice. Nemo deconspiră natura felurilor de mâncăruri produse în adâncuri. De asemenea, proveniența hainelor purtate, făcând, implicit, un elogiu mării, înțeleasă ca spațiu al libertății absolute, pe care „nici un despot nu o stăpânește“.

Nautilus este un fel de Arcă a lui Noe, în variantă modernă. Dacă biblicul Noe a luat în arcă viețuitoare, pentru a le salva de la potop, Nemo ia cu el cărțile de căpătâi ale omenirii, tablouri ale marilor maeștri, creații muzicale ale compozitorilor celebri, dar și oameni de diferite naționalități. Precum și o colecție de rarități ale lumii. Toate acestea sunt pretexte pentru inițierea cititorului în orizontul culturii, științei și al artei. În trei capitole succesive (*Nautilus*, *Totul cu ajutorul electricității*, *Câteva clipe*) ne sunt oferite informații privind instrumentele de navigație de la bord, forța de locomoție și construcția vasului submersibil.

PATRU MII DE LEGHE SUB PACIFIC. Capitolul intitulat *Fluviul Negru* constituie un moment important în economia narațiunii, deoarece marchează coordonatele geografice de unde începe fabuloasa călătorie. Parcurgând curentul Curo-Sivo sau Fluviul Negru, cei trei captivi de pe submarin vor cunoaște taine ale adâncurilor: păduri submarine din insula Crespo, schelete de vase putrezite, stânci de mărgean, lumea mirifică a feluritelor specii de pești etc. Toate acestea, și încă multe altele, ni se vor releva pe parcursul celor „*patru mii de leghe sub Pacific*” străbătute de Nautilus. Contemplând oceanul, Nemo visează la posibile orașe nautice, la case submarine, asemenea lui Nautilus. Nu lipsesc nici peripețiile palpitate, ca de pildă izbirea vasului de o stâncă, în strâmtoarea Torres. La asaltul sălbaticilor papuași de pe insula Gueborrar asupra lui Nautilus, căpitanul Nemo va scăpa tot cu ajutorul electricității, punând „*între el și asediatori o adevărată rețea electrică, pe care nimeni n-o putea trece nepedepsit*”. Ferind recifele întâlnite în cale, pătrunde în Marea Timor și ajunge „*în insula cu același nume*”, condusă de rajahi, un fel de prinți care susțin că „*se trag din crocodili, adică din cea mai înaltă spiță din care, după părerea lor, ar putea să descindă o ființă omenească*”. Schimbând direcția, vasul se îndreaptă spre Oceanul Indian. Adevăratul traseu numai Nemo îl cunoaște. Pe tot parcursul călătoriei, căpitanul face experiențe și măsurători, urmărite cu viu interes de profesorul Aronnax. Nemo se arată dispus să-i împărtășească profesorului rezultatul experiențelor sale. La un moment dat, stăpânit de o ură cumplită, Nemo îi cere lui Aronnax să-i îndeplinească unul dintre angajamentele luate, adică să se lase închis, împreună cu tovarășii săi, „*cât timp voi crede eu de cuviință*”. Cei trei cad într-un somn adânc. A doua zi Aronnax îl întâlnește pe căpitanul Nemo foarte abătut. Acesta îi cere profesorului să vadă un bolnav din echipajul vasului. Omul avea craniul zdrobit „*cu un instrument tare*”. Nesupraviețuind răniilor, omul cu capul zdrobit este îngropat într-un adânc de mărgean. Aici își pregătește și Nemo mormântul, stăpânit de o „*neîncredere sălbatică, de nepotolit față de societatea omenească*”. Cu această „*tulburătoare scenă din cimitirul de mărgean*” se încheie prima parte a romanului.

MISTERUL CĂPITANULUI NEMO. Cu pătrunderea lui Nautilus în apele Oceanului Indian începe cea de-a doua parte a cărții. Nemo rămâne pe mai departe o figură enigmatică. Conseil crede cu tărie că Nemo este un fel de geniu neînțeles, retras într-o lume de nepătruns ca să poată trăi nestingherit. Pentru profesorul Aronnax lucrurile sunt mai complicate și trebuie privite altfel. Căpitanul „*nu se mulțumea doar să fugă de oameni! Puternicul vas nu slujea numai unei dorințe de neînfrânt pentru libertate, era poate și o armă pentru cine știe ce răzbunări cumplite*”. Astfel suspansul se menține. Misterul căpitanului Nemo rămâne încă neelucidat. După ce străbătuse patru mii de leghe de-a lungul Pacificului, personajul narator, profesorul Aronnax, se întreabă (și ne întreabă!) dacă „*trebuie să-l urâm sau să-l admirăm pe căpitanul Nemo? Trebuie să-l socotim victimă sau călău?*”

Străbătând apele Oceanului Indian, alte minunății și curiozități vor desfăta ochiul. Printre acestea, un animal „*plăcut la vedere*” și ale cărui obiceiuri au fost studiate de Aristotel, Ateneus, Plinius, Opius, care „*vorbiseră despre el cu toată arta poezilor Greciei și Romei*”. Ei îl numiseră „*nautilus*” sau „*pompilius*”. Știința modernă îl consemnează în denumirea de „*argonaut*”. Tăind Ecuatorul, Nautilus intră în Emisfera Boreală, însoțit de un „*alai fioros de rechini*”. În largul Golfului Bengal pluteau cadavre la suprafața apei. „*Erau morții orașelor indiene, târâți de Gange până în larg*”. Ajunși în fața insulei Ceylon, oaspeții află că aceasta este un „*loc vestit pentru pescuitul perlelor*”. Facem

cunoștință cu lumea obositoare și plină de riscuri a pescuitorilor de perle. Căpitanul Nemo are ocazia să-și dezvăluie generozitatea și curajul. Se luptă cu un rechin fioros ce-l atacase pe un biet pescuitor, căruia îi oferă un săculeț de perle. La rândul său, Nemo este salvat de monstrul marin de către Ned, căruia îi va mulțumi. „*Indianul – spune Nemo – era un locuitor din țara asupriților, și până la ultima mea suflare am să fiu de partea celor asupriți.*”



Egipt. Al-Arish.
Plajă la Marea Mediterană

Avatarurile celor de pe Nautilus continuă în Marea Roșie, „*vestitul lac al tradițiilor biblice*”, după ce trecuseră mai întâi prin Strâmtoarea Bab-el-Mandeb, al cărei nume în limba arabă înseamnă „Poarta lacrimilor”. Apoi, din Marea Roșie, prin misterioasa trecătoare subterană Arabian-Tunnel de sub Canalul de Suez, ies în Mediterana. Cu desemnarea pe hartă a arhipelagului grecesc, suntem proiectați în miezul miturilor și al legendelor, dar și în trecutul istoric mai apropiat. Nautilus trece printr-o zonă a erupțiilor vulcanice submarine, cu degajare de temperatură ridicată. Mediterana, cea mai albastră dintre mări, este „*un adevărat câmp de bătălie pe care Pluton și Neptun se luptă încă pentru împărțirea lumii*”. Adâncurile Mediteranei le

dezvăluie și regiunea cea mai bogată în naufragii „*pe măsură ce se apropie de Gibraltar*”.

SPRE POLUL SUD. Ieșit din Mediterana, Nautilus intră în apele Atlanticului. Din nou Land creează scenariul unei evadări, socotind împrejurarea favorabilă, câtă vreme submarinul plutea în apele portugheze, îndreptându-se spre nord, de-a lungul țărmului. La decizia lui Ned se raliază și Aronnax, care trăiește cu emoție gândul evadării. De la Nemo, profesorul află un episod dramatic din istoria Spaniei. Este vorba de naufragiul din Golful Vigo, unde în anul 1702 amiralul Chateau-Renand și-a scufundat flota încărcată cu aur și pietre prețioase, pentru a nu cădea în mâinile dușmanilor englezi. Nemo se socotea un fel de „*moștenitor direct al comorilor smulse de la incașii învinși de Fernando Cortez*” și recuperează de pe fundul mării aurul pe care îl oferă apoi celor oropsiți.

Cercetând harta, Aronnax constată că Nautilus se îndreaptă spre sud-sud-est, întorcând spatele Europei. Speranța evadării se spulberă și de data aceasta. Căpitanul Nemo îi propune lui Aronnax să viziteze fundul mărilor noaptea, pe întuneric: „*Vom umbla mult și va trebui să urcăm un munte. Drumurile nu prea sunt bine întreținute*”, îl avertizează, glumeț, Nemo.

Îmbrăcați în costumul de scafandru, cei doi pășiră „*pe fundul Atlanticului, la o adâncime de trei sute de metri*”. Urmărindu-și călăuza, și în lumina unui foc din zare, profesorul urcă un munte subacvatic, uimit tot timpul de priveliștile de nedescris. „*Îmi dau bine seama că ceea ce povestesc nu poate fi crezut. Dar întâmplările au numai o aparență de neadevăr, ele sunt de fapt reale, de necontestat. N-a fost un vis. Am simțit și am văzut totul cu propriii mei ochi.*” Eforturile exploratorilor noștri sunt răsplătite, căci descoperă ruinele legendarului oraș Atlantida, despre care vorbește filosoful Platon.

Îndreptându-se întins către sud, Nautilus intră în curentul Gulf-Stream, ajungând apoi în Marea Sargaseilor, împânzită de ierburi. Peste puțină vreme va întâlni cașaloți și balene. Apoi, contrar așteptărilor, Nautilus urcă spre regiunile australe.

Desprins din ghețurile unei banchize, Nautilus atinge în cele din urmă Polul Sud. Este ziua de 21 martie 1868, când Nemo, desfășurând un drapel negru cu litera N brodată în aur, strigă triumfător: „*Adio, soare! Apune sub ocean, astru luminos, și lasă noaptea de șase luni să-și întindă umbrele pe noul meu domeniu!*”

ALTE ÎNTÂMPĂRI. Dar șirul peripeziilor continuă. Trecând de cercul polar, vasul se îndreaptă spre Capul Horn, nu departe de Țara de Foc cu apele ei bogate în pește și legume de mare. Direcția urmată va fi coasta Americii de Sud, de care apoi se va îndepărta. Cei de pe Nautilus se vor confrunta cu uriașele caracatițe. Ned este pe punctul de a fi ucis de o astfel de caracatiță. Este salvat, ca prin minune, de Nemo, care astfel își plătește datoria față de canadian.

Nemo este trist pentru că și-a pierdut un al doilea tovarăș, ucis de fălcile necruțătoare ale caracatiței. Acesta nu se va odihni în „*apele liniștite ale cimitirului de mărgean*”. După mai multe zile de plutire fără țință, Nautilus își va relua drumul spre nord, urmând apele „*celui mai mare fluviu al mării*”, curentul Gulf-Stream. Profesorul poartă o discuție cu Nemo, pe tema eliberării prizonierilor. Căpitanul rămâne însă inflexibil în hotărârea sa. Nautilus este încercat de o teribilă furtună. Scăpat de urgie, va atinge capătul de sud al bancului Terra Nova. Cititorul este informat cu date despre faimosul cablu transatlantic. La un moment dat, căpitanul își fixează un punct, spunând: „*Aici e!*” După care coboară în submarin. Nemo venise să viziteze mormântul vasului „*Răzbunătorul*”, devenit celebru în luptele navale, și care, în confruntarea cu o escadră engleză, „*a preferat să se scufunde cu cei trei sute cincizeci și șase de marinari decât să se predea și a dispărut sub valuri în strigăte «Republica»*”.



Sculpturi gigantice din Insula Paștelui

SFÂRȘITUL AVENTURII. Aventura lui Nautilus pe apele mărilor și oceanelor se apropie de sfârșit. Atacat de un cuirasat, Nemo se pregătește să riposteze, stăpânit de o teribilă ură și dorință de răzbunare. Cuirasatul ce-i vine în întâmpinare este făcut vinovat de pierderea a tot ce a avut mai drag: patrie, soție, copii, tată și mamă. Taina căpitanului Nemo pare a se dezlega. Nautilus lovește cuirasatul cu pîntenul său necruțător, scufundându-l în abisul apelor. Judecătorul Nemo, „*adevărat arhanghel al urii*”, își face datoria. Retras în camera sa, ingenunchează în fața portretelor soției și ale celor doi copilași, izbucnind în lacrimi. După ce străbate Marea Mânecii, Nautilus gonește spre nord cu o viteză amețitoare. Vasul părea a nu mai fi controlat. În sfârșit, prizonierii de pe Nautilus iau hotărârea de a părăsi, cu orice preț, vasul. Aronnax îl întâlnește pentru ultima oară pe Nemo, ridicat de la orgă și venit în întâmpinarea profesorului; căpitanul murmură ultimele cuvinte: „*Dumnezeule atotputernic! Destul! Destul!*” În clipa când cei trei încercau să desprindă luntrea pentru a evada, Nautilus fusese prins în uriașul vârtej numit Maelstöm, din care n-a scăpat nici un vas. Spre norocul lor, luntrea s-a smuls din vârtej. Aronnax, Ned și Conseil se trezesc în coliba unui pescar norvegian, așteptând momentul prielnic întoarcerii în Franța.

Călătoria, uliseană în felul ei, se încheie aici. Finalul romanului stă sub semnul echivocului: „Voi fi crezut oare? Puțin îmi pasă, la urma-urmei! Pot spune însă că acum am dreptul să vorbesc despre mărilor sub care, timp de aproape zece luni, am străbătut douăzeci de mii de leghe, că am dreptul să vorbesc despre ocolul submarin al pământului care mi-a destăinuit atâtea minunății în Pacific, în Oceanul Indian, în Marea Roșie, în Mediterana, în Oceanul Atlantic și în mărilor australe și boreale“.

Nemo și submarinul său tind, mai degrabă, la condiția unui mit modern: al cunoașterii prin asumarea jertfei. De altfel, foarte multe situații și întâmplări din roman consună cu mituri clasice bine cunoscute. Câteva le-am amintit, în mod tangențial. Cititorul avizat poate descoperi și altele. Nu poate exista literatură mare în absența mitului, singur generator de semnificații profunde și etern umane. Așa ne explicăm nevoia de mituri, ca și nevoia de sacru. Ultima frază a cărții este deosebit de interesantă, chiar în sensul celor afirmate mai înainte: „Dacă destinul său (al lui Nemo, n.n.) este ciudat, el este și sublim totodată! Oare n-am priceput aceasta prin mine însumi? N-am trăit chiar eu zece luni dintr-o viață supranaturală? De aceea, la întrebarea pusă acum șase mii de ani de *Eclesiast*: «Cine a putut pătrunde vreodată adâncurile prăpastiei?», dintre toți oamenii numai doi au acum dreptul să răspundă: căpitanul Nemo și cu mine“.

TEME DE LUCRU

- Citiți cu atenție textul și comentați opiniile profesorului Aronnax.
- Faceți o paralelă între căpitanul Farragut și căpitanul Ahab, eroul romanului *Moby Dick* al lui Melville. Evidențiați asemănări și deosebiri.
- Urmăriți portretele făcute celor două personaje, Conseil și Aronnax; observați maniera de a portretiza.
- Ilustrați caracterizarea celor trei: Aronnax, Ned și Conseil, servindu-vă de citate atent alese. (I. M.)

BIBLIOGRAFIE: Ralea, Mihai – *Actualitatea lui Jules Verne*, în *Portrete, cărți, idei*, E.L.U., București, 1966; Verne, Jules – *20.000 de leghe sub mări*, Ed. Ion Creangă, București, 1971.

H.G. WELLS

Oul de cristal

AUTORUL ȘI OPERA SA



Romancier, istoric și sociolog, continuator al tradițiilor realiste în literatura engleză, H.G. Wells s-a născut într-o familie modestă din Bromley, comitatul Kent, la 21 septembrie 1866 (a decedat în 1946, august 13). A studiat biologia, un timp a fost profesor, apoi s-a consacrat scrisului. O primă perioadă a creației sale este dedicată literaturii științifico-fantastice, domeniu în care îl continuă pe Swift, și care i-a adus celebritatea: *Mașina timpului* (1895), *Insula doctorului Moreau* (1896), *Omul invizibil* (1897),

Războiul lumilor (1898), *Când se va trezi cel adormit* (1899), *Primii oameni în lună* (1901). O a doua perioadă a creației literare a lui Wells cuprinde romane de moravuri sau de investigație socială, dintre care cel mai cunoscut titlu este *Tono-Bungay* (1909). Alte scrieri ale sale au o evidentă notă utopică: *Omenirea în formare* (1903), *O Utopie modernă* (1905), *Noul Machiavelli* (1910). Creatorul, sublinia Ion Hobana, „se impune ca un om al secolului al XX-lea încă din primele sale romane, apărute înainte de 1900; beneficiind plenar de efervescența manifestată în toate domeniile activității umane, Wells extrapolează cu mai multă îndrăzneală datele și ipotezele științei și pătrunde în mecanismul intim al fenomenelor sociale“.

PREZENTAREA TEXTULUI

DEBUTUL POVESTIRII. *Oul de cristal* este una dintre cele mai cunoscute proze scurte ale lui H.G. Wells, un clasic al literaturii științifico-fantastice.

Povestirea se construiește la început pe repere aparent fixe, realiste, pentru ca ulterior intriga să instituie ambiguitatea dintre planurile în care este prezentat personajul central. Astfel incipitul nu induce cu nimic atmosfera fantastică, ci doar schițează straniețatea care se păstrează în limitele realului până la descoperirea pe care o face domnul Cave, posesorul oului de cristal. Vocea naratorială este distanțată, povestirea se face la persoana a III-a, din perspectiva unui narator aparent omniscient, aflat în spatele tuturor actanților, însă la sfârșitul relatării situația se va modifica sensibil. Iată cum debutează povestirea:

„Până acum un an exista o prăvălie mică și foarte murdară lângă Seven Dials, deasupra căreia era înscris cu litere galbene, șterse de vreme, numele lui «C. Cave, Naturalist și Negustor de Antichități». Conținutul vitrinelor sale era ciudat de variat: câțiva colți de elefant, un joc de șah incomplet, mătănii și arme, o cutie cu ochi, două cranii de tigru și unul omenesc, câteva maimuțe împăiate mâncate de molii (una cu o lampă în mână), un scrin demodat, un ou de struț, sau așa ceva pătat de muște, niște unelte de pescuit și un acvariu de sticlă gol, extraordinar de murdar. Exista de asemenea, în momentul când începe această povestire, un bloc de cristal lucrat în forma unui ou și șlefuit ca un briliant. La el priveau doi oameni



Monument megalitic numit Masa negustorilor

MARI TEME LITERARE

care stăteau afară, în fața vitrinei: unul dintre ei, un pastor înalt și subțire, celălalt un tânăr cu barba neagră, oacheș la față, îmbrăcat într-un costum modest. Tânărul cel oacheș vorbea cu gesturi vii și părea nerăbdător ca tovarășul său să cumpere obiectul.

Wells creează prin determinările adverbiale și prin folosirea imperfectului verbului („până acum un an exista...”, „exista de asemenea, în momentul când începe această povestire”) contextul propice introducerii unei relatări care se întoarce spre trecut, pentru ca după această analepsă convențională în cazul narațiunii din perspectiva „dindăraț” (naratorul știe mai mult decât personajele sale) autorul să opteze spre transgresia către prezent, un prezent al coparticipării înșelătoare, al înfățișării faptelor, nu al spunerii propriu-zise. Însă până în final aceste trucuri narrative rămân în domeniul relatării, ceea ce face ca misterul să fie gradual creat de narator: acesta spune ceea ce știe, ceea ce a aflat, dar nu spune tot, pentru că treptat nici el nu-și mai poate explica lucrurile, devine deci din narator-istanță auctorială omniscientă un narator-martor, sfârșitul povestirii păstrându-se deschis.

CIUDĂȚENIILE DOMNULUI CAVE. Subiectul se dezvoltă simplu, fără întâmplări surprinzătoare în prima parte a desfășurării acțiunii: fabula îi înfățișează pe cei doi – pastorul și tânărul ce-l însoțea – intrând în prăvălia domnului Cave. Aici tratează cu acesta asupra prețului oului de cristal, care i se pare pastorului mult prea mare. Negustorul lasă impresia că nu mai vrea să-și vândă marfa, și precizează că oul a fost promis altui cumpărător care venise înaintea celor doi. Pretextele pe care le inventează dl. Cave o intrigă pe soția acestuia, care insistă să-l vândă. Pastorul pleacă promițând să se întoarcă peste câteva zile, astfel încât eventualul doritor să nu fie prejudiciat de obiectul „oprit”. Pe zi ce trece însă, dl. Cave retrage oul din calea privitorilor și a potențialilor cumpărători, devenind pentru familie din ce în ce mai „ciudat”: „Domnul Cave era chiar mai distrat decât de obicei și în afară de asta neobișnuit de iritat. După masă, când soția era ocupată cu somnul obișnuit, scoase din nou cristalul din vitrină”.

Într-o zi, cristalul nu mai este de găsit, doamna Cave și copiii acesteia îl acuză că l-ar fi ascuns, dar negustorul simulează uimirea la vestea dispariției oului. Pentru că refuzul domnului Cave de a-și vinde marfa i-a făcut pe cei doi curioși, pastorul și tânărul se întorc să-l cumpere, însă rezultatul tentativei lor este dezolant, oul dispăruse; doamna Cave lăsându-le totuși speranța regăsirii, le cere adresa pentru a-i putea anunța. Adresa va fi ulterior rătăcită. Și totuși, oul se află într-un loc sigur:

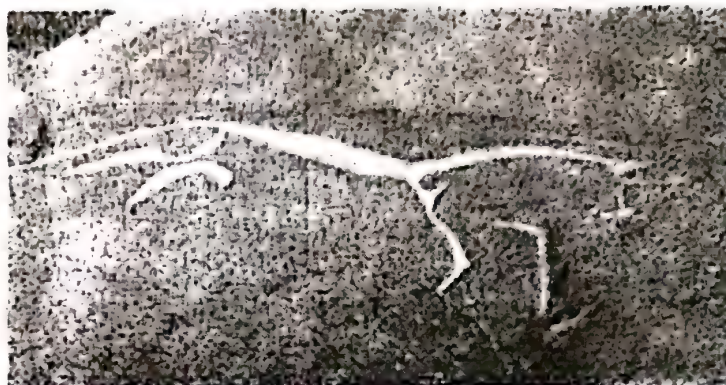
„Acum, spunând lucrurilor pe nume, trebuie să recunoaștem că domnul Cave era un mincinos. Știa perfect de bine unde se află cristalul. În apartamentul domnului Jacob Wace, asistent-preparator la spitalul St. Catherine din Westbourne Street. Era pe bufet, acoperit parțial cu o catifea neagră, lângă o garafă de whisky american. De fapt, amănuntele acestei expuneri au fost obținute de la domnul Wace.

I-a povestit o istorie complicată. Cristalul, după cum spunea, intrase în posesia sa împreună cu alte lucruri disparate rămase de la o licitație impusă unui alt negustor de curiozități și, necunoscând ce valoare avea, îl etichetase la zece șilingi. I-a zăcut în prăvălie la acest preț câteva luni și tocmai se gândea să-i «reducă prețul», când a făcut o descoperire neobișnuită.”

REVELAȚIA (fragment din text)

„În cămăruța murdară era întuneric de nepătruns, cu excepția unui loc unde zări o strălucire neobișnuită. Apropiindu-se, descoperi că era oul de cristal care se găsea în colțul tejghelei, lângă fereastră. O rază subțire străbătea printr-o crăpătură a oblonului, cădea pe obiectul de cristal și părea că îl umple în întregime de lumină.

Domnului Cave îi trecu prin minte că aceasta contravenea legilor opticii, așa cum le cunoscuse el în tinerețe. Putea înțelege că razele erau refractate în cristal și că se strângeau într-un focar interior, dar iradiația aceas-
ta venea în dezacord cu noțiunile sale de fizică. Se apropie mai mult de cristal, privind atent înăuntrul și în jurul său. Curiozitatea sa ști-



Calul alb de la Uffington (Anglia).
Poate fi văzut numai din aer, având lungimea de 110 m

ințifică ce-l determinase în tinerețe să-și aleagă profesiunea i se redeșteptă pentru scurt timp. Fu surprins să descopere că lumina nu rămânea fixă, ci se răsucea în interiorul cristalului ca și când obiectul ar fi fost o sferă scobită, conținând un gaz luminos. Învârtindu-se în jurul lui pentru a-l vedea din diferite poziții, descoperi deodată că ajunsese între cristal și rază și că totuși cristalul rămânea luminos. Foarte mirat, îl luă din calea razei luminoase și îl duse în colțul cel mai întunecat al prăvăliei. Rămase strălucitor patru sau cinci minute, apoi pări încet și se stinse. Îl așază din nou în dreptul razei și luminozitatea sa fu restabilită imediat.“

LUMINA DIN CRISTAL. Personajul este fascinat de lumea pe care i-o dezvăluie cristalul, iar descoperirea nu rămâne doar un lucru empiric, ci reprezintă pentru acest gen de literatură o revelație, un semn. Pe filieră romantică, eroul este unul dintre cei aleși, cărora li se dezvăluie un mister; o taină este luminată, prin participare se produc asumarea ei și încercarea de a o pătrunde atât spiritual, pe baza izolării / distanțării de ceilalți – lumea banală și meschină –, cât și rațional-științific, prin cercetare și colaborare cu lumea superioară a intelectului în acțiune, lume reprezentată de cercetătorii de la Institutul Pasteur. Dar spre deosebire de Cave, care a fost cel privilegiat să comunice vizual cu lumea din cristal, dl. Harberger „era complet incapabil să vadă vreo lumină. Iar capacitatea domnului Wace însuși de a o aprecia era comparativ mai mică decât cea a domnului Cave“.

Motivările naratologice care sunt prezentate în final la nivel implicit au ca puncte de racord în povestirea evenimentelor câteva detalii ale stărilor prin care trece personajul în acele momente de maximă percepere a celeilalte lumi, de dincolo de peretele sferic al cristalului:

„Chiar la domnul Cave puterea de percepere varia considerabil, fiind mai puternică în timpul stărilor de slăbiciune extremă și de oboseală.

De la început, lumina aceasta din cristal a stârnit o curiozitate fascinantă la domnul Cave. Faptul că nu a povestit nici unei ființe omenești despre observațiile sale neobișnuite dovedește izolarea sa spirituală mai mult de cât ar putea-o face un

volum de scrieri patetice. Se pare că trăia într-o asemenea atmosferă de răutate meschină încât, dacă ar fi recunoscut existența unei plăceri, ar fi riscat s-o piardă."

HALUCINAȚIE SAU REALITATE VIRTUALĂ. Printre motivele recurente în prozele fantastice, obiectele miraculoase fac parte dintr-un instrumentar de bază. Și în acest caz, oul de cristal, a cărui proveniență rămâne ascunsă, operează ca generator de surpriză și tensiune în elucidarea științifică a misterului.

Detaliile care să ilustreze aspectul științific sunt minore pentru a alcătui argumentația unei proze axate pe discursul S.F. Câteva ipoteze formulate de Cave împreună cu Wace și datele cercetării lor nu fac decât să creeze un simulacru de proză științifică, accentul dominant fiind fantasticul, căci, în ciuda determinării foarte precise a unghiului de aproximativ o sută treizeci și șapte de grade sub care trebuia privit cristalul în raport cu raza de lumină pentru a obține imaginea „clară și persistentă a unui ținut vast și bizar”, totul rămâne inexplicabil. Cum se produce acea imagine? Este rodul halucinației ori este realitatea virtuală, supusă observației printr-un mediator spectaculos / spectacular: oul de cristal? Imaginea nu lasă loc iluziei:

„Nu era deloc ca în vis; producea o impresie precisă de realitate și cu cât lumina era mai bună, cu atât imaginea părea mai reală și mai persistentă. Era un tablou mișcător; adică anumite obiecte se mișcau, dar încet și ordonat, ca în realitate, iar imaginea se schimba potrivit direcției luminii și a unghiului sub care era privită. Trebuie să fi fost ca atunci când privești o vedere printr-o oglindă convexă și rotești oglinda pentru a prinde diferite aspecte.”

Concluziile nu sunt decât parțiale și nu pot fi catalogabile pentru că doar domnul Cave poate furniza date amănunțite pe care Wace le înregistrează, deci pot fi adesea impregnate afectiv, chiar fără a fi rodul imaginației și subiectivității observatorului. Lumea din globul de cristal prezintă aceeași fațetă, o vale întinsă, un peisaj cu vegetație bogată care se deschide treptat ochiului care scrutează din exterior, adăugând observației detalii din ce în ce mai amănunțite:

„Vederea era diferită, dar avea convingerea ciudată, confirmată din plin de observațiile sale ulterioare, că privea lumea aceea neobișnuită din același loc, deși într-altă direcție. Fațada întinsă a clădirii impunătoare de pe al cărei acoperiș privise în jos înainte se îndepărtase acum în perspectivă.”

„CĂRĂBUȘII“ GIGANTICI. Vietățile care populează acea lume sunt niște „cărăbuși“ gigantici. Realismul descrierii compensează dimensiunea fantastică și înclină balanța de partea opusă iluzoriului: totul este hiperbolic, dar contururile sunt în esență realiste: lumea de dincolo este autentică.

„Aerul părea plin de stoluri de păsări uriașe, care zburau în ocoluri falnice: dincolo de râu, printre copacii ca niște mușchi și licheni giganți, se întindeau o mulțime de clădiri splendide, bogat colorate, care sclipeau în soare din cauza ornamentelor și fațetelor metalice. Deodată ceva flutură de câteva ori prin fața lui Cave, ca un evantai împodobit cu pietre prețioase sau ca bătaia unei aripi, și o fașă, sau mai curând partea superioară a unei fețe cu niște ochi foarte mari apăru lângă obrazul său ca și când ar fi fost de cealaltă parte a cristalului. Domnul Cave fu atât de speriat și impresionat de aspectul categoric de realitate al acestor ochi încât își trase capul înapoi și se uită în spatele cristalului. Ajunsese atât de absorbit de

observațiile sale încât fu foarte surprins să se regăsească în întunericul rece al prăvălioarei cu mirosul obișnuit de metil, mucegai și putregai. Și, în timp ce-și roti ochii în jur, cristalul strălucitor păli și se stinse."

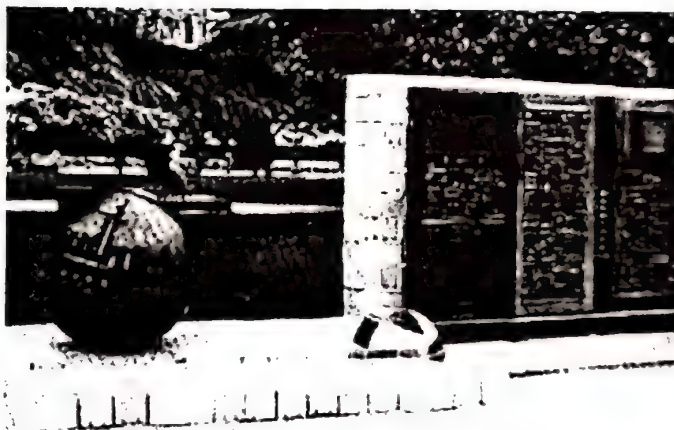
Metoda este cea a clarificării prin aproximări succesive, astfel încât, după zile de observație a lumii ciudate, Cave își corectează constatările: viețuitoarele nu erau cărăbuși, ci „o specie diurnă de lilieci“, o proiecție a ceea ce imaginarul colectiv desemna prin „heruvimi“. Aceste întruchipări sunt elementele care potențează fantasticul datorită abaterilor de la normal, abateri aflate în contrapunct cu aspectele comune din sfera realului:

„Capetele lor erau rotunde și ciudat de umane și ochii, care îl înspăimântaseră atât de mult (...), aparțineau uneia dintre aceste ființe. Aveau niște aripi late, argintii, fără pene, dar sclipind aproape tot atât de strălucitor ca peștele abia scos din apă, și cu un joc de culori tot atât de fin."

„Corpul era mic, dar dispunea de două mănunchiuri de organe de apucat, ca niște tentacule lungi, situate imediat după gură."

LUMI DUBLE. Asemănările celor două lumi nu sunt întâmplătoare. Cave descoperă că și dincolo există cristale prin care ceilalți privesc. Astfel, eroul povestirii privește / cercetează / caută, dar în același timp este privit / este cercetat / este căutat.

„Au mai fost menționate obiectele strălucitoare de pe catargele situate pe terasa clădirii celei mai apropiate. După ce a privit foarte intens unul dintre aceste catarge, într-o zi deosebit de luminoasă, domnului Cave i-a trecut prin minte că obiectul strălucitor de acolo era un cristal la fel ca acela pe care îl scruta cu privirea. Iar o examinare mai atentă l-a convins că fiecare dintre cele aproape douăzeci de catarge purta câte un obiect asemănător."



Amaldo Pomodoro. Sfera – poarta memoriei

Din când în când, una dintre marile zburătoare fâlfâia spre un catarg, își strângea aripile, își încolăcea tentaculele în jurul catargului și privea intens cristalul câțva timp – uneori până la cincisprezece minute. Iar cât privește cristalul prin care domnul Cave privea în lumea aceea neobișnuită, o serie de observații făcute la propunerea domnului Wace i-au convins pe amândoi că se afla de fapt în vârful catargului situat la extremitatea terasei și că cel puțin o dată unul dintre locuitorii celeilalte lumi privise în fața domnului Cave în timp ce făcea aceste observații.

Iată elementele esențiale ale acestei povestiri foarte ciudate. În afară de cazul că am respinge-o în întregime, ca fiind o născocire a domnului Wace, trebuie să credem una sau două: ori cristalul domnului Cave era în același timp în două lumi și, pe când era deplasat într-una, rămânea fix în cealaltă, ceea ce pare cu desăvârșire absurd; ori erau două cristale într-o anumită legătură specială unul cu altul, astfel încât ceea ce se vedea în interiorul unuia era, în anume condiții, vizibil

în cristalul corespunzător pentru un observator din lumea cealaltă; și viceversa. În prezent, desigur, nu cunoaștem vreun mijloc prin care două cristale ar putea să se găsească într-o astfel de legătură, dar în zilele noastre cunoaștem suficient de mult ca să înțelegem că așa ceva nu este pe deplin imposibil. Această concepție asupra cristalelor, ca fiind în legătură, este presupunerea făcută de domnul Wace, și mie cel puțin mi se pare extrem de plauzibilă...”

Tema povestirii *Oul de cristal* este acum conturată definitiv: este vorba de o întâmplare ciudată care, prin mijlocirea unui obiect miraculos, duce la descoperirea unei lumi paralele, dincolo de granițele realității noastre (acțiunea, să nu uităm, este plasată în Londra). Se precizează conținutul tematic prin gradația treptată impusă de ritmul cercetărilor personajului central: o poveste despre lumea marțienilor, căci vietățile fuseseră identificate pe baza cercetării hărții cerului din imaginea interioară globului de cristal ca aflându-se „în realitate” pe planeta Marte.

Eroii – Cave și Wace – încearcă să le atragă atenția marțienilor prin gesturi și strigăte, negustorul continuându-și apoi studierea lumii din cristal acasă, pentru a domoli neliniștea familiei în legătură cu absența lui.

PRIVIȚI ȘI PRIVITORI. Ruptura se produce în mod neașteptat, specific literaturii fantastice, prin moartea domnului Cave, episod asupra căruia naratorul nu are date și motiv pentru autor de a crea acea specifică ambiguitate a fantasticului.

După moartea soțului, doamna Cave dorește să-l caute pe pastor, fără a-i găsi însă adresa; reușește până la urmă să vândăoul de cristal împreună cu alte obiecte unui oarecare coleg de breaslă. Acesta vânduse la rândul său cristalul unui bărbat „înalt, oacheș, îmbrăcat în gri” pe care domnul Wace, disperat, nu-l poate găsi chiar folosindu-se de presă.

Finalul povestirii îl aduce pe narator în prezent. Prin participarea sa cu câteva aprecieri în legătură cu subiectul, devine martor al acestei lumi deschise spre necunoscut, sau altfel spus aflate în necunoscut:

„Părerea mea asupra acestei chestiuni e efectiv aceeași cu a domnului Wace. Cred că întreoul de cristal de pe catargul din Marte șioul de cristal al domnului Cave există o legătură fizică oarecare, în prezent cu totul inexplicabilă. Amândoi credem, de asemenea, căoul de cristal de pe pământ trebuie să fi fost trimis aici de pe Marte – poate într-un trecut îndepărtat, pentru a da marțienilor o imagine clară a vieții noastre. Se poate ca perechile cristalelor de pe celelalte catarge să fie de asemenea pe globul nostru. Oricum, faptele de mai sus nu se pot explica îndeajuns numai prin admiterea unui caz de halucinație.”

Opozițiile pe care se construiește această proză sunt aduse în final la un numitor comun: *problematizarea*. Este lumea noastră singură în univers? Ori trăim această singularitate nevăzând și dincolo de limite, însingurându-ne? Care este realitatea cea adevărată, cea pe care o trăim, sau cea care *ni se pare* iluzorie, o lume închisă într-un ou de cristal, dar care ne trăiește și ne scrutează?

Cine este Cave și de unde se naște setea lui de cunoaștere? Poate că a murit aici, dar tot atât de probabil este că a trecut dincolo, în lumea coexistentă nouă, în lumea dinoul de cristal.

Existența noastră prea restrânsă ne face să fim mai degrabă priviți decât privitori. Cave este altfel, este unul dintre acele spirite neliniștite care bântuie literatura scrutând lumi de dincolo de aparență, o literatură deschisă problematicului, întrebărilor care își vor găsi treptat răspuns.

TEME DE LUCRU

- În raport cu definițiile pe care le dă T. Todorov fantasticului, stabiliți dacă proza lui Wells *Oul de cristal* este într-adevăr fantastică. Argumentați-vă alegerea pe baza analizei citatelor.
- Imaginați-vă o *altă* lume (fantastică) și posibilitățile de comunicare cu aceasta.
- Încercați să descoperiți asemănări între tema acestei povestiri și povestirile fantastice ale lui Mircea Eliade și Vasile Voiculescu. (R. M. I.)

BIBLIOGRAFIE: H. G. Wells – *Oul de cristal*, opere alese, vol. IV, Ed. tineretului, București, 1965.

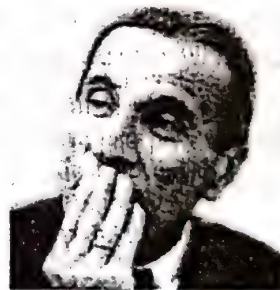
Pentru noțiunile de naratologie: Ducrot, Oswald și Schaeffer, Jean-Marie – *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Ed. Babel, 1996, articolul *Timp, mod și voce în povestire*; Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, capitolul *Fantasticul, straniul și miraculosul*, Ed. Univers, București, 1973.

Dino BUZZATI

Secretul Pădurii Bătrâne

AUTORUL ȘI OPERA SA

Scriitor italian preocupat îndeosebi de metamorfozarea aproape insesizabilă a realului în fantastic, Dino Buzzati s-a născut la Belluno (Veneto, Italia) la 16 octombrie 1906, într-un mediu de aleasă tradiție morală și intelectuală, și a decedat în anul 1972. După studii clasice și licența în drept, devine în 1928 ziarist al prestigiosului cotidian „Corriere della Serra”. Debutază în 1933 cu microromanul *Bárnabo, omul munților*, scriere în care se anunță câteva din temele predilecte ale creației sale: așteptarea îndelungată, resemnarea, irevocabila scurgere a timpului, elementul magic. Publică apoi, în 1935, povestirea *Secretul Pădurii Bătrâne*, iar în 1940 îi apare romanul *Deșertul tătarilor*, care-i va aduce consacrarea pe plan european. Se vorbește tot mai mult de filiațiile creației sale cu scrierile lui Poe și Kafka. Opera sa mai include numeroase culegeri de nuvele, povestiri și piese de teatru. Prin deschiderea către fantastic și realism magic, opera lui Buzzati este singulară într-o epocă în care în literatura italiană domina realismul.



PREZENTAREA TEXTULUI

SEMNE CIUDATE. Deși debutează într-o manieră cât se poate de realistă, *Secretul Pădurii Bătrâne* este în fond o poveste despre magia universului. Personajele ei principale sunt colonelul Sebastiano Procolo, stabilit la Valle di Fondo în primăvara lui 1925, nepotul său orfan de mamă Benvenuto Procolo și „il Bosco Vecchio”, Pădurea Bătrână, poate cel mai frumos codru din lume, a cărui vârstă ajungea la sute de ani.

„Sebastiano Procolo era un om înalt și slab, cu două mustați arătoase, albe, de o vigoare ieșită din comun, încât se povestește că ar fi fost în stare să spargă o nucă între

arătătorul și degetul mare al mâinii stângi. (...) Când el își dădu demisia din armată soldații săi răsuflară ușurați, pentru că greu se putea imagina un comandant mai rigid și mai meticulos.“ Încă din ziua sosirii pe noile sale proprietăți, colonelul Procolo este întâmpinat de semne ciudate, ce anunță intrarea în fantastic (bătrâna coșofană-paznic ce stă zi și noapte în copac, anunțând printr-un strigăt de alarmă venirea unui străin). O expediție împreună cu membrii Comisiei Silvice îl lămurește pe Procolo despre originea venerației față de codru. Pădurea fusese sădită de banditul Giacomo, a cărui întoarcere era așteptată:



La Fresnaye. Cucerirea aerului

„(...) putem fi siguri, nu va mai avea un ban și nici un soldat. Va fi urmărit de sute de oameni, toți înarmați cu puști și bâte. El va avea doar un mic iatagan și va fi flămând și obosit. Nu va avea dreptul să-și găsească pădurea lui neatinsă, să se poată ascunde? Nu e tot a lui?

– Orice răbdare are o limită, izbucni atunci colonelul. Astea-s vorbe de nebun.

– Nu mi se pare că am spus nimic absurd (...). A atinge codrul acesta ar fi un lucru nedrept.“

PĂDUREA BĂTRÂNĂ ȘI VÂNTUL MATTEO. Iată cum apare dezvăluit secretul Pădurii Bătrâne într-o relatare a unui călător din secolul trecut: „După cum am observat, copacii aceia sunt locuința duhurilor, care se găsesc și în păduri din alte regiuni. Locuitorii, cărora le cerui informații, păreau neștiutori. Cred că în fiecare trunchi este un duh, care iese de acolo sub formă de animal sau om. Sunt ființe simple și blânde, incapabile să facă rău omului. (...) Doar copiii, încă liberi de prejudecăți, își dădeau seama că pădurea era populată de spirite; și vorbeau deseori despre aceasta, deși aveau cunoștințe foarte sumare. Cu trecerea anilor însă și ei își schimbau părerea, lăsându-se convinși de către părinți de născociri prostești“. Pentru a-i proteja pe frații săi de pericolul unor tăieri nesăbuite, Bernardi, un duh al unui copac, s-a întrupat în om, devenind membru al Comisiei Silvice. Alertat de hotărârea lui Procolo de a începe tăierile în Pădurea Bătrână, Bernardi încearcă să-l cheme în ajutor pe vântul Matteo, odinioară puternicul vânt al văii, azi închis într-o cavernă de duhurile pădurii. Matteo promitea supunere absolută oricui l-ar fi eliberat, iar colonelul, la fel de ambițios ca și vântul, îi deschise caverna.

Colonelul Sebastiano Procolo, protejat de vântul Matteo, începu tăierile în Pădurea Bătrână, dar făcu repede un pact cu Bernardi, care-i spori avuția și dominația. În schimbul încetării tăierilor, duhurile se angajau să-i strângă lemne de pe tot cuprinsul pădurii, colonelul devenind astfel stăpânul lor. Dar nu putu deveni și cel care asistă la sărbătorile lor.

ÎNTÂMPLĂRI NEOBIȘNUTE. Duhurile, vântul Matteo păreau să se înveselească deodată la apariția băieților și a lui Benvenuto: „Abia apăruse băiatul, continuând cântecul întrerupt, că vântul Matteo își revenise imediat și își unise vocea cu cea a copilului. Cei doi cântau sincronizați de parcă făcuseră multe repetiții împreună. Recăpătându-și siguranța, Matteo scotea din pădure sonorități perfecte, cum făcea cu douăzeci de ani în urmă. Vârfurile brazilor se legănau de o parte și de alta, după ritmul cântecului“. De la această întâmplare colonelul dori ca Benvenuto să moară, sperând să rămână el singur proprietar al

întregii păduri. Încercării ratate a vântului Matteo de a-l omorî pe băiat îi urmă cea a colonelului.

La începutul lui iulie 1925, Sebastiano Procolo îl luă pe băiat în pădure cu intenția de a-l lăsa să moară acolo. Îi poruncise lui Matteo să nu se apropie de copil, iar lui Bernardi să suspende strângerea lemnului, ca duhurile să stea închise în copaci. Dar colonelul se pierdu la rândul său și își pierdu și busola. Doar foarte greu, după multe rătăcirii și numai a doua zi reuși să-l găsească pe Benvenuto. Șapte stranii l-au însoțit tot drumul, voci care dezvăluiau intenția lui criminală. Au fost salvați tot de o coțofană, rudă cu cea ucisă de colonel în apropierea casei sale. Spionându-l pe băiat, colonelul putu să constate că pădurea revenea la viață când copiii se jucau acolo și părea să amuțească atunci când el își făcea simțită prezența.

O altă întâmplare era cât pe ce să primejduiască viața Pădurii Bătrâne. Un căruțaș uriaș, necunoscut, aduse într-o zi în pădure o ladă din care ieși un roi imens de fluturi. Curios, colonelul află că acei fluturi reprezentau inima lui blestemată. La aparatul de radio pe care și-l instalează în noiembrie, Sebastiano Procolo nu putu să audă decât un vaiet neîncetat, asemănător foșnetului pe care-l face codrul când bate vântul.

Primăvara, din crăpăturile trunchiurilor tâsniră viermii. Nici un copac nu fu cruțat de invazia omizilor. Cel care îi salvă a fost vântul Matteo, care a adus un roi de insecte care au stârpit omizile.

PIERDEREA INOCENȚEI. Pentru Benvenuto și colegii săi, trecerea de la copilărie la adolescență e marcată de despărțirea de codru, despărțire simbolică, dar esențială. Vârsta adultă nu mai înțelege glasul naturii:

„Toți fac la fel, așa cere viața voastră (...). Și ceilalți veneau să se joace la La Spacca. Și ceilalți fugeau noaptea pentru a veni la serbările noastre, și ceilalți vorbeau cu duhurile și cântau împreună cu vântul, și ceilalți petreceau aici, cu noi, zile fericite, nimic de zis. Apoi, într-o zi, primăvara s-au reîntors, pentru a-și relua viața obișnuită. Dar ceva n-a mai fost ca înainte. Ca și cum codrul le-ar fi părut altfel. Să ne-nțelegem, vedeau bine că copacii erau tot la fel, cu aceeași înălțime, cu aceleași crengi, cu aceleași umbre sau aproape. Și totuși nu ne mai puteam înțelege. Noi eram acolo ca de obicei, în spatele trunchiurilor, și făceam semne de salut. Ei treceau pe aproape fără să ne arunce măcar o privire. Noi îi strigam pe nume. Nici unul nu se-ntorcea. Nu mai izbuteau să ne vadă, iată pricina; nu mai auzeau vocile noastre.”

MOARTEA COLONELULUI. Într-o noapte, Procolo asistă la procesul intențiilor lui criminale față de Benvenuto, proces ținut de păsările naturii. Dovedit vinovat, dezonorat, colonelul este părăsit până și de umbra lui.

Benvenuto se îmbolnăvește grav. Singura salvare mai poate veni de la duhurile pădurii, care îi cer însă colonelului să le elibereze de sub stăpânirea lui. Colonelul cedează pentru prima dată în favoarea cuiva, iar umbra mândră se reîntoarce.

În iarnă, vântul Matteo face o glumă și îi spune lui Procolo că Benvenuto a fost îngropat de o avalanșă la schi. Colonelul se grăbi și începu să sape sub viscol. Gerul îi intră în trup și nu mai fu capabil să se miște. Dar nu recunoaște că i se apropie sfârșitul nici față de animalele pădurii, nici față de Matteo. Acesta îi spune: *„Mi-e teamă că e prea târziu. Mi-e teamă că s-a sfârșit. Nu ai putere, te vād... Dar, colonele, de ce n-ai spus-o? De ce ai vrut să te arăți altfel? Mărturisește-o: da, eu eram istovit pentru totdeauna, eu nu mai eram*

bun decât să țină zmeiele sus, dar și tu erai îmbătrânit, nici tu nu mai erai același, inima ta simțea nevoia căldurii și n-ai vrut s-o spui niciodată. Ți-era rușine, colonele? Ți-era rușine că ești om? Că ești la fel ca toți ceilalți?”

Matteo îl anunță acum pe Benvenuto că Sebastiano Procolo a murit în pădure încercând să-l salveze de sub zăpadă și că el va trebui să moară pentru că se legase pe viață cu colonelul. Dispariția lui Matteo poate fi pentru Benvenuto ultimul prilej de a înțelege glasurile cosmosului. *„De altfel asta este poate celebra noapte în care tu îți vei sfârși copilăria. (...) Tu mâine vei fi mult mai puternic, mâine va începe pentru tine o nouă viață, dar nu vei mai pricepe multe lucruri: nu vei mai înțelege graiul păsărilor, al copacilor și nici pe acela al păsărilor sau al fluviilor. Chiar dacă eu aș rămâne, n-ai mai putea înțelege nici un cuvânt din ce spun. Ai auzi glasul meu, dar ți-ar părea un foșnet fără sens, ai râde chiar de lucrurile astea. Nu, poate e mai bine așa, să ne despărțim la momentul potrivit.”*

Moartea colonelului Sebastiano Procolo marchează într-adevăr granița dintre două lumi, cea a copilăriei și cea a adulților. Semnificativ pentru atmosfera magică creată, ea se însoțește cu moartea vântului Matteo și cu cea a vechiului an. Lumea magică a copilăriei este cea în acord cu cosmosul, copilul fiind cel mai aproape de natură și prin inocența sa. El înțelege limbajul vânturilor, al păsărilor, crede că există duhuri în copac. Lumea în care trăiește copilul este o lume însuflețită, plină de voieșie și de speranță. Este, într-un anumit sens, o lume veșnică, duhurile copacilor stând mărturie acestui lucru.

TEME DE LUCRU

- Explicați legătura strânsă care se stabilește între copilărie și percepția magică a universului.
- Analizați schimbările apărute în atitudinea colonelului Procolo față de nepotul său și încercați să le motivați.
- Care sunt mijloacele prin care Dino Buzzati reușește să creeze atmosfera magică a acestei povestiri? (G. M.)

BIBLIOGRAFIE: Buzzati, Dino – *Bárnabo, omul munților*, traducere de Anca D. Giurescu, postfață de Florin Chirițescu, E.P.L., București, 1968; Munteanu, Romul – *Prefață la Deșertul Tătarilor*, traducere de Niculina Benguș, Ed. Minerva, București, 1972.

Michael ENDE

Povestea fără sfârșit



AUTORUL ȘI OPERA SA

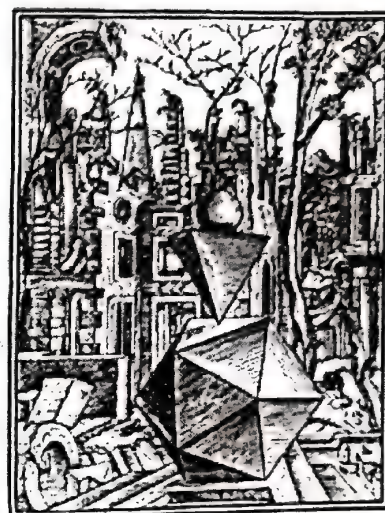
S-a născut la 12 noiembrie 1929 în Garmisch-Partenkirchen, Germania, fiind singurul fiu al pictorului supraréalist Edgar Ende, căruia, în 1936, naștii i-au interzis să mai picteze, și al soției acestuia, Luise, psihoterapeut. A urmat școala Waldorf, dar a fost nevoit să renunțe, fiind înrolat în armata germană în 1945. A urmat cursurile Academiei de teatru „Otto Falkenburg” din München, între 1947 și 1950, după care a lucrat pe rând ca actor, textier de cabaret sau dramaturg, director al Teatrului Popular din München și critic de

film la televiziune. Primul roman pentru copii, *Jim Knopf și Lukas șoferul*, a fost publicat în 1960, fiind bine primit de public și de critică și transpus în versiuni de televiziune și radio. I-au urmat volumele *Momo* (1973), *Poveste fără sfârșit* (1979), *Povestea scamatorului*, *Domnul în gri* (1986), *Teatrul Umbra Ofeliei* (1988) și *Noapte mistuitoare* (1990). Deși a fost foarte apreciat, Ende a rămas retras și modest în legătură cu succesul său. A murit la Stuttgart, în vârstă de 65 de ani, în urma unui cancer la stomac.

PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN-POVESTE. Publicată pentru prima dată în 1979 la Stuttgart, cartea lui Michael Ende este o poveste ciudată, ce nu poate fi integrată într-o anumită specie literară. Deși capitolul introductiv ne plasează în atmosfera unui roman, cartea capătă treptat aspectul unei povești. Constatăm, de fapt, că romanul lui Bastian, personajul care în capitolul introductiv pătrunde într-un anticariat într-o dimineață de noiembrie rece și cenușie, conține povestea care dă titlul cărții lui Ende: *Povestea fără sfârșit*.

Capitolul introductiv constituie deci rama povestirii. Spre deosebire de povestea în sine, acest capitol este tipărit cu litere italice. Același tip de caractere va fi folosit ori de câte ori *Povestea fără sfârșit* este întreruptă pentru ca cititorul să poată afla care sunt reacțiile lui Bastian, personajul de roman, care devine cititorul *Poveștii fără sfârșit*.



Lorenz Stöer.
Geometrie și perspectivă

DILEMA LUI BASTIAN. Bastian este „un băiețel gras de vreo zece sau unsprezece ani” care pătrunde întâmplător într-un anticariat unde este fascinat de aspectul ciudat al unei cărți pe care o citea anticarul Koreander. Cartea poartă titlul *Povestea fără sfârșit*, iar Bastian are impresia „că din ea pornește un fel de forță magnetică ce-l atrage irezistibil”. Aproape fără să își dea seama, Bastian părăsește anticariatul, luând cu el cartea care îl impresionase atât de mult. Băiatul se ascunde în podul școlii și deschide paginile *Poveștii fără sfârșit*, întrebându-se „ce se petrece de fapt într-o carte cât timp stă închisă. Probabil că nu există decât literele tipărite pe hârtie, dar totuși ceva tot trebuie să se petreacă, fiindcă atunci când o deschid găsesc acolo o întreagă poveste. Apar personaje pe care eu nu le cunosc, fel de fel de aventuri și isprăvi și lupte. (...) Toate acestea se găsesc într-un anumit fel în carte. Trebuie s-o citești ca să le trăiești pe toate, asta-i limpede. În carte se găsesc toate acestea dinainte. Aș vrea să știu în ce fel”. Aceasta este dilema lui Bastian Balthasar Bux, „a cărui pasiune erau cărțile”. Pe parcursul lecturării cărții, Bastian va afla răspunsul la întrebările sale. Astfel, la sfârșitul romanului, cititorul va constata că întreaga viață a lui Bastian s-a schimbat, eroul însuși devenind cu totul altul. Cartea lui Michael Ende este deci un *Bildungsroman*, o carte a formării unei personalități, dar nu un *Bildungsroman* în sens clasic, ci unul livresc, pentru că transformarea lăuntrică a personajului se produce în urma citirii unei cărți.

OAMENII – „FRAȚI DE SÂNGE CU CUVÂNTUL”. Cartea lui Michael Ende nu este însă doar romanul formării lui Bastian. Întreaga poveste este o sinteză alegorică, ce se desfășoară pe mai multe planuri ale ficțiunii. Planul de suprafață cuprinde aventura fantastică exterioară, *Povestea fără sfârșit* în sine. Cititorul intră în contact cu lumea

MARI TEME LITERARE

mirifică a Fantaziei, țara populată de tot felul de personaje mitologice (spiriduși, balauri, gnomi) în care au loc aventuri extraordinare ale unor personaje extraordinare. Paradoxul acestei cărți constă însă în faptul că Bastian, aparent un personaj integrat în realitatea cotidiană, devine el însuși personaj extraordinar al *Poveștii fără sfârșit*. Și nu numai atât. Bastian devine eroul acestei povești, reprezentantul umanității, singurul care poate salva Fantazia de la pieire. Dar acest lucru nu poate fi făcut oricum. Bastian, copilul bântuit de imagini și fantasme, este cel care trebuie să dea un alt nume Crăiesei Copile, stăpâna ținuturilor Fantaziei. Salvatorul Fantaziei nu poate fi decât o ființă omenească, pentru că, așa cum stă scris în paginile cărții, „de când e cunoscut pământul“, oamenii „sunt frați de sânge cu cuvântul“ și „doar această lume are puterea de-a da nume“. A da un nume nou înseamnă deci a crea, a imagina, iar Ende sugerează faptul că doar ființele omenești sunt capabile de acest lucru.

CITITORUL CA PERSONAJ ȘI CREATOR AL CĂRȚII. Celălalt plan al ficțiunii, planul de adâncime, este cel care înglobează o serie de sensuri ascunse ale poveștii create de Michael Ende. Astfel, la o privire mai atentă, putem constata că romanul lui Ende nu poate fi încadrat doar în sfera artei fantastice sau în cea a literaturii pentru copii. Imaginația



Kasimir Malevici.
Compoziție suprematistă

romantică se împletește cu tehnica modernă a romanului. În textul scriitorului german pot fi depistate o serie de aluzii culturale la opere și autori care l-au inspirat pe Michael Ende. Astfel, situațiile comice exagerate ne duc cu gândul la Rabelais, țintele satirice ne amintesc de Swift, iar reveriile romantice de Novalis. Una dintre cele mai interesante intuiții ale lui Michael Ende este însă aceea a unui nou tip de relație cu cititorul, pe care o ilustrează în cartea sa. Dacă în romanul tradițional povestirea era relatată de un narator, care nu părea să realizeze faptul că dincolo de povestea spusă de el există cititorul care are o percepție subiectivă atât asupra realității, cât și asupra lumii fictive, în literatura modernă, și mai ales în cea postmodernă, se impune un alt tip de relație scriitor / cititor. Fiind conștient că lumea concepută de el nu este același lucru cu lumea reală, autorul îl transformă pe cititor în interlocutorul său, acesta devenind subiect activ al actului narării. Acest lucru se întâmplă

și în romanul lui Michael Ende. Bastian-cititorul devine nu numai personaj al cărții pe care o citește, ci într-un fel chiar creatorul ei, pentru că existența poveștii depinde de existența sa, adică a cititorului. Astfel, în finalul cărții, Bastian găsește răspunsul la întrebarea care îl frământa înainte de a deschide paginile *Poveștii fără sfârșit*. Întors la anticariatul din care furase cartea, Bastian află de la anticarul Koreander că „există o mulțime de uși spre Fantazia. Există mai multe cărți fermecate. Mulți nu-și dau seama. Depinde de cine ia în mână această carte“. Bastian ajunge la concluzia că „Povestea fără sfârșit e diferită pentru fiecare“, conținutul unei cărți fiind în mare măsură influențat de așteptările cititorului.

„CE ARATĂ O OGLINDĂ CE SE OGLINDEȘTE ÎNTR-O OGLINDĂ?”
(fragment din text)

„Treptat izbuti să distingă în întuneric o lumină slabă, roșcată. Venea de la o carte ce plutea în aer, deschisă, în mijlocul încăperii în formă de ou. Era așezată pieziș, astfel încât putu să vadă și scoarțele. Erau legate în mătase roșie-arămie, și la fel ca și pe giuvaierul purtat de Crăiasa Copilă în jurul gâtului, apăreau și pe carte doi șerpi care își mușcau unul altuia coada, formând astfel un oval. Iar în oval era scris titlul:

POVESTEA FĂRĂ SFÂRȘIT

Bastian se zăpăci de tot. Era întocmai cartea pe care o citea el! O mai privi o dată. Da, nu încăpea nici o îndoială, cartea despre care era vorba acolo era chiar cartea pe care o ținea în mână! Cum era posibil ca să fie vorba despre aceeași carte chiar în cuprinsul ei?

Crăiasa Copilă se apropiase și zări acum de cealaltă parte a cărții care plutea în aer fața unui bărbat luminată albăstrui de jos în sus, pornind de la paginile cărții deschise. Licărirea pornea de la literele din carte. (...)

Crăiasa Copilă așteptă multă vreme în tăcere privindu-l. Ceea ce făcea el nu era chiar un scris obișnuit, ci mai degrabă o lunecare înceată a condeiului peste pagina goală, iar literele și cuvintele se formau ca de la sine, apăreau din gol.

Crăiasa Copilă citi ce scria acolo, și era chiar ceea ce se petrecea în momentul acela, anume: «Crăiasa Copilă citi ce scria acolo...»

– Tot ce se întâmplă, spuse ea, tu scrii acolo.

– Tot ce scriu eu acolo, se întâmplă, fu răspunsul.

Din nou era același glas gros și adânc pe care-l mai auzise ca un ecou al propriului ei glas.

Ciudățenia era că Bătrânul de pe Muntele Călător nici nu deschisese gura. Scrisese cuvintele ei și pe ale lui, iar ea le auzise ca și cum și-ar fi amintit doar că el tocmai vorbise.

– Tu și cu mine, întrebă ea, precum și întreaga Fantazie – totul e scris în cartea ta?

El scria și totodată ea auzi răspunsul lui:

– Nicidecum. Această carte este întreaga Fantazie, și tu, și eu.

– Și unde-i cartea?

– În carte, fu răspunsul pe care-l scrie.

– Prin urmare nu-i decât o imagine și reflectarea imaginii?

El scria mai departe și-l auzi spunând:

– Ce arată o oglindă ce se oglindește într-o oglindă? Știi, Suverană a Dorințelor, cea cu Ochii de Aur?

Crăiasa Copilă tăcu o vreme și totodată bătrânul scrie în carte că ea tăcea.

Apoi ea spuse încet:

– Am nevoie de ajutorul tău.

– Știu, răspunse el și scrie răspunsul său în carte.

– Da, spuse ea, probabil că așa o fi. Ești memoria Fantaziei și știi tot ce s-a întâmplat până în clipa aceasta. N-ai putea însă să răsfoiești puțin cartea ta și să vezi ce se va întâmpla de aici înainte?

– Pagini goale! fu răspunsul. Nu pot decât privi înapoi, la ceea ce s-a întâmplat. Astfel Povestea fără sfârșit se scrie ea însăși prin mâna mea. (...)

Bătrânul de pe muntele călător își ridică încet ochii și o privi pentru prima oară pe Crăiasa Copilă. Era ca și cum privirea lui ar fi sosit tocmai de la celălalt capăt al universului, atât de mare era depărtarea și întunericul de unde venea. Ea răspunse privirii cu ochii ei cei de aur și-i rezistă. Era ca o luptă tăcută și nemișcată. În sfârșit bătrânul se plecă iar peste cartea sa și scrise:

– Rămâi înăuntrul hotarului ce ți-a fost impus și fie.

– Așa voi face, răspunse ea, dar cel despre care vorbesc și pe care îl aștept a trecut demult hotarul. El citește cartea ce-o scrii și aude fiecare cuvânt pe care îl vorbim. Așadar, e la noi.

– E-adevărat, auzi ea glasul bătrânului în timp ce scria, și el face acum parte irevocabil din Povestea fără sfârșit, căci e propria lui poveste.

– Povestește-mi-o! porunci Crăiasa Copilă. Tu, cel ce ești memoria Fantaziei, povestește-mi-o – de la început și cuvânt cu cuvânt, precum ai scris-o!

Mâna care scria începu să tremure.

– Dacă fac ce-mi poruncești trebuie să și scriu totul din nou. Iar ceea ce scriu se va și întâmpla din nou.

– Așa să fie! spuse Crăiasa Copilă.

Bastian începu să fie foarte neliniștit.

Oare ce aveau de gând? Cumva era ceva în legătură cu el? Dar dacă până și Bătrânului de pe Muntele Călător începea să-i tremure mâna... (...)

Bastian auzea și el foarte limpede vocea.

Totuși primele cuvinte pronunțate de bătrân îi fură de neînțeles. Sunau cam ca «Tairacitna rebnaerok barnok lrak rateirporp».

Ce ciudat, gândi Bastian, de ce vorbește bătrânul dintr-o dată o limbă străină? Sau era cumva o formulă magică?

Glasul bătrânului continuă, iar Bastian trebui să-l asculte.

«Inscripția de mai sus se afla pe ușa de sticlă a unei prăvălioare, dar firește că arăta așa numai când priveai din interiorul încăperii cam întunecoase prin geam afară spre stradă.

Era o dimineață de noiembrie rece și cenușie și ploua cu găleata. Picăturile se prelingeau pe fereastră și peste literele întortocheate. Tot ce se putea zări prin geam era doar un zid pătat de ploaie pe partea opusă a străzii.»

Povestea asta nici n-o cunosc, gândi Bastian oarecum dezamăgit, nici nu-i vorba despre ea în cartea pe care am citit-o până acum. În sfârșit, acum se vede bine că m-am înșelat tot timpul. Crezusem într-adevăr că bătrânul va începe acum să povestească de la început toată Povestea fără sfârșit.“

TEME DE LUCRU

- Vorbiți despre tehnica narativă a romanului *Povestea fără sfârșit*, încercând să explicați afirmația lui Bastian: „Cum era posibil să fie vorba despre aceeași carte chiar în cuprinsul ei?”
- Definiți relația autor / cititor / personaj în romanul lui Michael Ende pe baza fragmentului de mai sus. (R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Ende, Michael – *Povestea fără sfârșit*, traducere de Yvette Davidescu, postfață de Iordan Chimet, Ed. Univers, București, 1987; *Momo sau Strania povestire despre hoții de timp și fetița care le-a înapoiat oamenilor timpul furat*, traducere de Yvette Davidescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

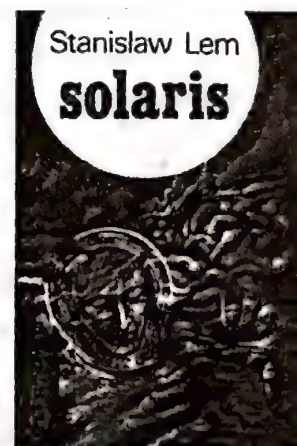
Stanisław LEM

Solaris

AUTORUL ȘI OPERA SA

Stanisław Lem s-a născut la 12 septembrie 1921 în orașul Lvov, unde a și început să studieze medicina, în 1940. Absolvă facultatea de medicină din Cracovia abia în 1948, an în care și debutează ca scriitor, cu romanul *Omul din Marte*. Urmează, la scurte intervale, romanele *Astronauții* (1951), *Norul lui Magellan* (1955). Se succed apoi romanele *Eden* (1959), *Jurnalul găsit în baie*, *Întoarcerea din stele* și *Solaris*, toate în 1961; în 1965, *Ciberiada* și *Vrăjitoarea*. Cărțile autorului apărute în ultimii ani dezvăluie posibilitățile tot mai variate de expresie, de atitudine față de realitatea bulversantă a sfârșitului de secol și mileniu: *Provocarea* (1984), *Pace pe pământ* (1987), *La ce folosesc balaurii* (1993).

Cele mai multe dintre scrierile sale au apărut în Polonia în mai multe ediții, au fost traduse în peste 30 de limbi și tipărite în peste zece milioane de exemplare. Marea sa popularitate pe plan mondial în domeniul literaturii S.F. nu este egalată astăzi decât de un Czesław Miłosz, laureat al Premiului Nobel pentru poezie, sau de Andrzej Wajda, cunoscutul regizor de film și teatru.



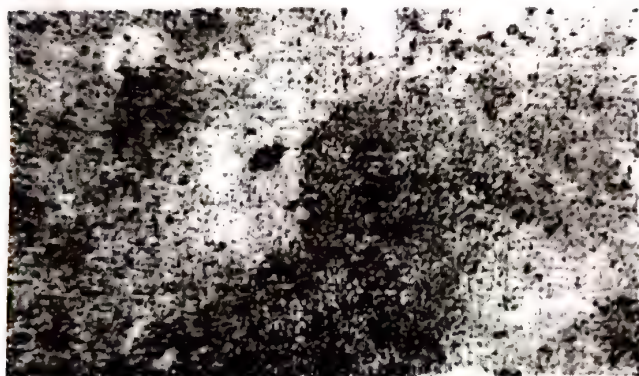
PREZENTAREA TEXTULUI

OMUL ȘI LITERATURA S.F. Literatura științifico-fantastică surprinde reacțiile umane la schimbările pe care le aduc știința și tehnologia. Adevărata literatură S.F. nu ar fi putut să fie scrisă anterior secolului al nouăsprezecelea. Abia o dată cu revoluția industrială din ultimele decenii ale secolului al optsprezecelea frecvența schimbărilor devine destul de intensă pentru a putea fi observată într-o singură viață.

Tot ceea ce imaginează scriitorul S.F. stă sub semnul unui evident paradox: imaginile, civilizațiile extraterestre se nasc din (și nu pot depăși) capacitatea specifică omului de a conceptualiza și schematiza. Aceste noi teritorii, aceste alte ființe specifice domeniului S.F. sunt „extraterestre” doar în măsura în care reușim noi să le concepem astfel. Această primă doză de uman inerentă științifico-fantasticului se imprimă întregului discurs. De aici și prima dimensiune care oferă valoare textului. E adevărat că literatura începe parcă să nu mai semene cu ea însăși, înstrăinându-se de specificul pe care i l-au conturat secole de tradiție. Literarul se „dezumanizează” în măsura în care în S.F. principalii eroi devin mașina, robotul, colonia lunară cu toate accesoriile ei tehnologice superdezvoltate. Cu toate acestea, umanul e mai mult ca oricând prezent în acest tip de

literatură, el este filtrat, redefinit, supus unei noi provocări. Literatura științifico-fantastică vine să oglindească o nouă criză a umanului. Valoarea literaturii S.F. izvorăște tocmai din acest fapt, iar romanul lui Stanisław Lem o demonstrează cu prisosință.

O PLANETĂ MISTERIOASĂ. Pe stația pământeană Solaris, care plutește deasupra oceanului unei planete uriașe, sosește un „nou-venit”. De pe astronava Prometeu, Kelvin, astronautul psiholog, coboară pe planeta care suscitase interesul pământenilor de zeci de ani, astfel încât se născuse o nouă știință, „solaristica”. Pare că există aici un singur „locuitor”, oceanul, care acoperă aproape toată suprafața planetei și care este departe de a fi asemănător cu ceea ce poartă același nume pe Pământ: *„Suprafața lui tălăzuitoare putea da naștere unor forme cât se poate de diferite, cu nimic similare celor terestre. În același timp, rămânea o totală enigmă scopul – de adaptare, de cunoaștere sau oricare altul – al erupțiilor plasmatiche uneori atât de violente”*. De-a lungul timpului generațiile succesive de cercetători au încercat să găsească alte și alte explicații, să argumenteze noi teorii despre activitatea și natura oceanului. Anii de cercetări duc la concluzia existenței unui ocean viu, care pare să se exprime în limbajul matematicii prin impulsuri electrice, magnetice. Se ajunge la o nouă și ultimă ipoteză: este un „ocean-creier”, un ocean gânditor.



Suprafața planetei Marte adăpostește și acest chip cioplit, cu zâmbet tainic

Primirea care i se face lui Kelvin îl descumpănește pe acesta. Este privit mai întâi cu spaimă, i se dă apoi un avertisment pe care nu îl înțelege, nu primește explicații care să clarifice împrejurările sinuciderii prietenului și profesorului său Gibarian, unul din cei trei oameni care se aflau pe Solaris înainte de sosirea sa. În camerele și pe coridoarele stației, Kelvin are permanent senzația unei alte prezențe, cei doi cercetători rămași pe Solaris, Snaut și Sartorius, se comportă și arată bizar, pe culoare își face apariția un oaspete straniu

în contrast uluitor cu decorul și specificul stației. Kelvin se crede ajuns în pragul nebuniei, căci peste tot se aud pași desculți, dincolo de ușile închise se poartă dialoguri surprinzătoare cu interlocutori care n-ar fi trebuit să existe pe stație. Reușind să se convingă că nu este bolnav mintal, Kelvin este nevoit să admită că aparițiile inexplicabile ale „oaspeților” nu sunt rodul unor halucinații.

„FOCARELE DE INFECȚIE ALE MEMORIEI.” Situația excepțională în care se găsește eroul culminează cu vizita unui nou oaspete, aceea a tinerei Harey. De zece ani Kelvin trăise cu povara sufletească a sinuciderii acestei fete, moarte pe care era încredințat că o provocase. Kelvin nu încetează nici o clipă să creadă că o vede în vis, ceea ce îi îngăduie să se bucure de prezența diafană a iubitei. Tot ceea ce urmează însă îl convinge că este vorba despre una dintre acele misterioase apariții cărora le fusese deja martor pe stație. Înnebunit, Kelvin nu poate decât să încerce să îndepărteze acest spectru, ceea ce și reușește: o trimite pe față în spațiu, lansând o rachetă pe o orbită circulară în jurul lui Solaris. Vizitele de care au parte locuitorii stației pot reprezenta râvnitul Contact cu o altă civilizație, însă procedeul la care recurge oceanul poate constitui și forma unei agresiuni, ba chiar se pare că o forță diabolică se joacă cu mințile celor trei oameni. Oaspeții stației au trăsături excepționale, rănilor lor se vindecă aproape instantaneu, dovedesc o forță fizică

uluitoare. Ei sunt întruchipări ale reprezentărilor celor trei cercetători despre ființe umane pe care le cunoscuseră și care le-au rămas în amintire ca „*procese inhibitate, închise în sine*“, ca „*focare de infecție ale memoriei*“. Oaspeții nu pot fi făcuți să dispară, ei se întorc mereu. Kelvin înțelege că și Harey o va face, că trebuie să accepte prezența ei, și într-adevăr o a doua Harey apare la bordul stației.

Cei trei cercetători vor încerca să ajungă la o rezolvare, la o „normalizare“ a situației, ceea ce vor și reuși într-un final, dar succesul se dovedește amar.

Călătoria în spațiu, adaptarea la mediul extraterestru și încercarea de a supraviețui întâmplărilor teribile constituie fundalul pe care se pun anumite probleme într-o lumină nouă. Pe coridoarele tubulare pustii, în aeroportul invadat de obiecte, în laboratoarele în care se îngheșuie aparate, instalații, prezența oamenilor se diminuează parcă, pierde din semnificație și pregnanță. Ceea ce se întâmplă pe Solaris vine să întâmpine și să învie temeri care nu sunt ale cercetătorului sau ale astronautului Kelvin sau Snaut, ci ale ființei umane înseși. Apar o mulțime de întrebări: cum reușesc să ies din cercul vicios al plăsmuirilor unei boli mintale de vreme ce nu mă pot situa în afara mea și nu mă pot verifica din exterior? cum se definește normalitatea unui om? („*Cine-i normal? Cel ce n-a făcut niciodată ceva respingător? Dar nici nu s-a gândit vreodată la așa ceva? Și chiar dacă nu s-a gândit conștient, poate ceva dintr-însul a gândit-o sau a apărut spontan, cu zece, ori cu treizeci de ani în urmă*“). Ce ne îndeamnă să pornim în Cosmos? Cât din ceea ce ne face oameni constituie o piedică în a înțelege „jocuri“ străine de noi, cu reguli pe care nu le-am fi putut prevedea sau imagina? („*Dacă nu vom putea scăpa de oaspeți, ne vom obișnui și vom începe să conviețuim cu ei, iar dacă Autorul lor le va modifica regulile de joc, ne vom adapta celor noi*“). Și cât din ceea ce începem să cunoaștem se pierde pentru că pur și simplu nu ne este vizibil? Cum pornești să explorezi spații noi când cele din tine au rămas nesondate, misterioase? („*Oare poți fi răspunzător de propriul subconștient? [...] în mine există gânduri, intenții, speranțe năprasnice, înălțătoare sau criminale, despre care nu știu nimic*“).

MONSTRUL DIN OM (fragment din roman)

„– Omul normal... a continuat. Cine-i normal? Cel ce n-a făcut niciodată ceva respingător? Dar nici nu s-a gândit vreodată la așa ceva? Și chiar dacă nu s-a gândit conștient, poate ceva dintr-însul a gândit-o sau a apărut spontan, cu zece ori cu treizeci de ani în urmă. Poate s-a și apărut de acel gând și apoi a uitat și nu se mai temea de el, știind că nu va trece niciodată la înfăptuirea lui. Da, iar acum imaginează-ți că fără de veste în plină zi, printre alți oameni, întâlnește acel Gând intrupat, înlănțuit de sine, indestructibil. Ce are atunci de făcut? Ce se întâmplă atunci? Tăceam. Stația..., a șoptit Snaut. Ai atunci de-a face cu stația Solaris.

– Dar... ce pot fi, în definitiv, toate astea? am întrebat eu șovăitor. Doar nici tu nu ești criminal și nici Sartorius...

– Tu însă, Kelvin, ești psiholog! m-a întrerupt nerăbdător. Cine n-a avut cândva un astfel de vis? Halucinații? Gândește-te la fetișistul îndrăgostit, să zicem de o



Giovanni Busi.
Portretul unui astronom

zdreanță murdară, și care, ba amenințând, ba implorând, își pune pielea la bătaie ca să dobândească acea netrebnică otreapă adorată. E distractiv, nu? Că în același timp este scârbit și înnebunit de obiectul pasiunii lui, fiind gata pentru el să-și primejduiască însăși viața și egalând în iubire chiar sentimentele lui Romeo față de Julieta... Astfel de lucruri se-ntâmplă. Dar înțelegi, probabil, că trebuie să existe și situații pe care nimeni n-a îndrăznit să le înfăptuiască în afara gândirii sale, situații ivite în anumite clipe de decădere, de nebunie sau de halucinații, numește-le cum vrei. După aceea cuvântul devine trup. Asta este totul.

– Asta este... totul, am repetat fără noimă cu un glas dogit. Capu-mi vuia. Dar... dar stația? Ce are aici de-a face stația?

– Probabil că te prefaci, a murmurat Snaut. Mă privea iscoditor. Doar de Solaris vorbesc mereu, numai de Solaris și de nimic altceva. Nu-i vina mea, dacă toate astea se deosebesc atât de flagrant de așteptările tale. De altfel, ai trăit destule ca să mă asculți până la capăt. Pornim în Cosmos pregătiți pentru orice, adică pentru singurătate, pentru luptă, pentru chinuri și pentru moarte. Deși din modestie n-o spunem cu glas tare, totuși ne gândim adesea că suntem măreți. Și încă nu-i totul, fiindcă spiritul nostru de sacrificiu se dovedește a fi o poză. Ceea ce ne mână nu este câtuși de puțin să cucerim Cosmosul, ci doar să extindem la limitele acestuia Pământul. Unele planete sunt înghețate ca polii, altele pustii ca Sahara sau tropicale ca jungla braziliană. Suntem umanitari și nobili, nu vrem să subjugăm alte rase, vrem doar să le transmitem valorile noastre și să le preluăm în schimb moștenirea. Ne considerăm cavalerii Sfântului Contact. Este o a doua minciună. Nu căutăm pe nimeni în afara oamenilor. N-avem nevoie de alte lumi. Ne este îndeajuns aceasta în care trăim, dar fiindcă începem să ne sufocăm în ea, vrem să descoperim în alte părți propria noastră imagine idealizată; întruchipările ei le căutăm uneori în civilizații mai evolute decât a noastră, alteori le regăsim în viziunea trecutului nostru primitiv. Pe de altă parte însă, există ceva ce nu acceptăm, împotriva căruia luptăm; doar nu reprezentăm chintesența virtuții terestre, monumentul eroismului uman! Am venit aici așa cum suntem în realitate, iar când ne dăm arama pe față, când ni se dezvăluie latura pe care o tăinuim, atunci nu mai vrem să fim de acord!

– Ce-nseamnă deci cele întâmplare? l-am întrebat, ascultându-l cu răbdare.

– Ceea ce singuri doream: contactul cu o altă civilizație. Am realizat acest contact, și iată că monstruoasa noastră urățenie, bufoneria, ridicolul sunt mărite ca sub microscop!!

TEME DE LUCRU

- Surprindeți sugestiile pe care le oferă textul în legătură cu concepția celor de pe Solaris despre divinitate.
- Arătați consecințele pe care credeți că le poate avea descoperirea unui asemenea „ocean gânditor“.

(M. A.)

BIBLIOGRAFIE: Lem, Stanisław – *Solaris*, versiune românească de Adrian Rogoz și Teofil Roll, sub coordonarea lui Ion Hobana, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974; *Ciberiada* (povestiri), traducere și postfață de Mihai Mitu, Ed. Albatros, București, 1976; *Edificiul nebuniei absolute*, traducere și prefață de Tudor Popescu, Ed. Univers, București, 1995.

ANEXE

Câteva considerații asupra FANTASTICULUI

Veacul în care trăim este unul utilitar, funcțional, dominat de o accelerată evoluție a științei și tehnicii. Trăim într-o lume din ce în ce mai profană, în care misterul dispare, lucrurile își pierd tainele și omul se trezește singur, înconjurat de propriile sale prelungiri tehnologice. De aici o nevoie de insolit și imprevizibil, fascinația pentru fantastic. Indiferent în ce formă apare, fantasticul satisface nevoia de vis a omului, îi „colorează” existența care tinde spre monotonie prin lipsa de surpriză.

Așa cum se știe, fantasticul este o categorie estetică. El „*stabilește celălalt versant al naturii unde ordinea normală a lucrurilor este mereu dată deoparte, contrazisă. Arta fantastică e o istorie a actului magic, a temerilor și a puținței de a crea*” (René de Solier, *Arta și imaginarul*).

În *Dicționar de idei literare*, Adrian Marino prezintă etimologia, sensurile originare ale termenului, arătând că „*inițial fantasticul (în latina medie «phantasticus», în greacă «phantastikos») desemna ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent iluzoriu*”. Același autor arată mai departe că fantezia, prin „*două atribute subliniate cu insistență: caracterul arațional și limbajul fantastic, prefigurează din plin conceptul modern de fantastic și tot ea este singura care produce, legitimează și impune fantasticul ca produs estetic specific*” (op. cit.).

Mulți teoreticieni au încercat să stabilească domeniul acestei categorii estetice pornind de la câteva opoziții: fantastic / real, fantastic / miraculos (feeric), fantastic / straniu, fantastic / science-fiction. Eseistul francez Roger Caillois este de părere că opoziția fundamentală rămâne cea dintre „fantastic” și „miraculos”. În ambele cazuri „*avem de-a face cu universuri fictive, dar structurate diferit și care întrețin relații diferite cu realitatea*” (În *lumea fantasticului*). Într-adevăr, în sfera miraculosului, în lumea basmelor și a poveștilor întâlnim zâne, zmei, vrăjitori, genii bune sau rele, însă totul este situat de la bun început în zona imaginarului, a irealului. Întâmplările nu vor să pară posibile, ele nu se raportează defel la realitate. Fantasticul schimbă, însă, această situație. Personajele și întâmplările fantastice se manifestă în mijlocul realității obișnuite. Aparițiile stranii, misterioase tulbură sentimentul nostru de realitate, instaurând diverse stări, de la mirare și perplexitate, la groază și teroare. Fantasticul apare deci ca „*o ruptură în ordinea universală a lucrurilor*” (Roger Caillois).

Ion Pascadi, în „Cuvânt înainte” la *Arta și imaginarul* a lui René de Solier, sprijină această idee, afirmând că „*fantasticul va fi domeniul privilegiat al extraordinarului, a ceea ce este ieșit din comun, fie prin exotism, fie prin neobișnuit, dar specificitatea lui presupune atingerea extremelor, situația de straniețate, adică ieșirea din convențional și normal*”.

În opinia lui Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), fantasticul are o existență extrem de scurtă, el ocupând „*intervalul unei incertitudini, al unei ezitări a*

MARI TEME LITERARE

cititorului“ (de literatură fantastică) între două soluții; ceea ce se întâmplă e adevărat, real sau este o iluzie?

„*Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale, pus față în față cu un eveniment supranatural*“ (Tzvetan Todorov, *op. cit.*). Potrivit teoreticianului amintit, „*fantasticul nu durează decât atât cât ține ezitarea*“. La sfârșitul operei cititorul părăsește zona fantasticului, optând pentru una dintre soluții: „*Dacă el conchide că legile realității sunt neștirbite și că ele permit explicarea fenomenelor descrise, înseamnă că opera aparține unui alt gen: straniul; dacă, din contră, el consideră că numai admitând noi legi ale naturii fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului*“ (*op. cit.*).

Sintetizând opiniile formulate, reținem că fantasticul nu poate exista în afara ficțiunii creatoare, că el reprezintă o ruptură, o tulburare a sentimentului nostru de realitate, învecinându-se cu câteva genuri de care nu se poate delimita în totalitate: straniul, miraculosul, feericul. Între fantastic și aceste alte forme de manifestare a insolitului existenței granița rămâne tot timpul fragilă.

TEME DE LUCRU

- Alcătuiți un eseu cu titlul: „Avem nevoie de fantastic?“ (M. P.)

BIBLIOGRAFIE: Caillois, Roger – *În inima fantasticului*, Ed. Meridiane, București, 1971; Marino, Adrian – *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973; Solier, René de – *Arta și imaginarul*, Ed. Meridiane, București, 1978; Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, București, 1973.

Erich von DÄNIKEN

Amintiri despre viitor

AUTORUL ȘI OPERA SA

Erich von Däniken – un elvețian proprietar de hoteluri – și-a descoperit la maturitate pasiunea pentru arheologie și enigmele trecutului. Cartea sa, *Amintiri despre viitor* (1969), a devenit în scurt timp best-seller și l-a propulsat pe autor în categoria „amatorilor celebri“, cum sunt R. Charroux și A.C. Clarke, ale căror scrieri se plasează între literatură și știință.

PREZENTAREA TEXTULUI

Amintiri despre viitor este, de fapt, o călătorie în timp, în trecutul planetei noastre, care ascunde încă multe enigme pentru prezent. Ele sunt considerate de Erich von Däniken amintiri „din viitor“ și nu din trecut, pentru că nu performanțele tehnice actuale, ci cele ale viitorului vor putea explica taine până astăzi nedelegate.

Cartea se bazează pe două idei esențiale: prima – „cheia trecutului și viitorului nostru se află în spațiul sideral, adică acolo unde ne-au făgăduit-o zeii“, iar a doua – călătorind prin univers, „zeii“ ar putea ajunge pe o planetă asemănătoare cu Pământul, ai cărei locuitori ar avea un nivel de civilizație comparabil cu al pământenilor acum 8.000 de ani.

Începând cu capitolul al III-lea, von Däniken prezintă „dovezi“ ale moștenirii pe care zeii, veniți din spațiu, au lăsat-o strămoșilor noștri: hărțile amiralului turc Piri Reis, datând de la sfârșitul secolului al XV-lea, copii ale unor hărți antice, întocmite de la mare înălțime și bazate pe mijloace fotografice; pista de 60 de kilometri lungime de la Nazca, din Anzii peruvieni, care – crede autorul – ar fi servit la aterizarea navelor aeriene; coloșii de piatră de la Tihuanaco și din Insula Paștelui; fortăreața incașă de la Sacsayhuaman; misterioasa cultură sumeriană.

Capitolele IV, V și VI urmăresc prezența „zeilor“ în literatură: *Biblia*, *Epopeea lui Ghilgameș*, *Mahabharata*, cărțile tibetane, epopeile nordice sau legende populare preincașe cuprind întâmplări cu „zei zburători“, veniți în stranie vehicule cerești, și catastrofe legate de apariția lor. Piramidele de la Gizeh, calendarul egiptean, pilonul de fier de la Delhi, făcut dintr-un aliaj necunoscut, frescele de la Lascaux (Franța), datând din epoca de piatră, ridică, de asemenea, multe semne de întrebare. Procedul mumificării, prezent în China sau în Siberia, în ghetarii din Anzi, în Africa de sud sau în Extremul Orient atestă credința în reînviere, probabil la sugestia „zeilor“.

Autorul apreciază: „Toate acestea nu sunt simple ipoteze; există fapte din abundență: peșteri, morminte, sarcofage, mumii, hărți vechi, construcții fantastice dovedind capacități arhitectonice și tehnice uriașe, legende și tradiții enigmatice de proveniențe diverse care nu se încadrează în nici una din schemele cunoscute de noi. (...)”

Ne este imposibil să dăm cifre și date referitoare la perioada în care a avut loc vizita unor ființe extraterestre pe Terra și nici când au început acestea să influențeze ființele care trăiau atunci pe Pământ. Cu toate acestea, ne asumăm îndrăzneala să contestăm datele cu care este jalonată preistoria noastră. Credem, și avem destule temeiuri pentru aceasta, că putem fixa evenimentul respectiv în perioada paleoliticului inferior, adică între anii 40.000 și 10.000 î.e.n.“.

Ultimele capitole ale cărții prezintă câteva din enigmele mayașilor, discută fenomenul O.Z.N., consideră explozia din taigaua siberiană, din anul 1908, explozia unei nave spațiale extraterestre și discută cazul de telepatie Edgar Cayce.

Cartea este, fără îndoială, interesantă. Sub aspect informativ, ea însumează zeci de enigme la care reflectează – încă – savanți din lumea întreagă. Uneori însă, autorul arată o anumită superficialitate în tratarea problematicei. De la început, el consideră că toate enigmele prezentate se pot explica prin prezența pe Pământ, în timpuri preistorice, a unor ființe venite din spațiu. Deși dovezile lipsesc sau sunt – în cel mai bun caz – discutabile, von Däniken se lansează, fără reticențe, în afirmații fără acoperire. Astfel de concluzii sunt numeroase în paginile lucrării: „Fără îndoială că chivotul legii (construit după instrucțiunile primite de Moise – n.n.) era încărcat cu electricitate“; „Este oare de neconceput ca urmași ai lui Ghilgameș să fi venit în America de Sud aducând cu ei această legendă?“; „Și totuși, este cert că egiptenii stăpâneau la perfecție arta construcției încă din timpurile cele mai vechi“ etc.

Acestea nu înseamnă că lucrarea lui Erich von Däniken e lipsită de merite. Este o carte care se citește cu plăcere, pentru că omul a fost totdeauna atras de Necunoscut. Deși de la publicarea ei au trecut trei decenii, și jumătate, *Amintiri despre viitor* rămâne actuală, chiar după cucerirea Lunii și înaintea zborului spre Marte.

TEMĂ DE LUCRU

- Vă propunem, în prelungirea problematicii dezbătute de cartea lui von Däniken, să citiți și proza lui Victor Kernbach, *Luntrea sublimă*.

(G. A.)

BIBLIOGRAFIE: von Däniken, Erich – *Amintiri despre viitor*, traducere din limba germană de Gh. Doru și S. Stanciu, cuvânt înainte și adnotări de Ion Hobana, Ed. Politică, București, 1970; *Ipoteza extraterestră: Dovezile mele*, traducere de N. Constantinescu, Ed. Domino, Târgoviște, 1995; *Provocarea zeilor*, traducere de C. Niculescu, Ed. Domino, Târgoviște, 1996.

Fenomenul „POLTERGEIST“

(Despre fenomene paranormale)

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Fenomenele „*paranormale*“ reprezintă pentru foarte mulți dintre noi un teritoriu animat de personaje stranii și întâmplări teribile care generează o gamă largă de trăiri, de la neputința de a crede ceea ce se vede și neacceptarea fenomenului până la o teamă puternică.

Aceste fenomene sunt greu acceptate de către știință, deoarece nu pot fi reproduse și controlate în laboratoare științifice, sunt rare, prezintă moduri specifice de manifestare și, adesea, datele referitoare la ele sunt furnizate de mărturii considerate mai mult sau mai puțin acceptabile. „Cu alte cuvinte, științele normale studiază și explică normalul, dar nu pot include în obiectul lor de cercetare și paranormalul. James Alcocq a sintetizat această situație: sunt considerate paranormale acele fenomene care nu pot fi explicate conform teoriilor despre natură acceptate până în prezent, pentru că ele contrazic una sau mai multe din tezele de bază sau axiomele științifice mondiale“ (Corin Bianu, Ioan Mamulaș, *Dematerializarea parapsihologică. Invizibilitatea*).

Din necesitatea elucidării cauzelor fenomenelor paranormale și a cercetării lor în amănunt, s-a conturat în timp știința parapsihologiei, care studiază premoniția, clarviziunea, telepatia, hipnoza, telekinezia, radiestezia, materializarea și dematerializarea, poltergeist-ul etc.

FENOMENUL „POLTERGEIST“

Ne vom opri în continuare asupra câtorva considerații științifice referitoare la fenomenul *poltergeist*. „În ansamblul fenomenologiei parapsihologice, *poltergeist* (cuvânt de origine germană care, în traducere liberă, înseamnă «fantomă gălăgioasă și violentă») desemnează acea categorie de manifestări paranormale concretizate printr-o multitudine de efecte fizice, de regulă asociate cu un anumit grad de pericolozitate.“

„*Poltergeist-ul* este un fenomen cu largă răspândire geografică, fiind semnalat în țările scandinave, în centrul și estul Europei, în Africa, China, Indonezia, America Latină, practic oriunde se află colectivități umane.“

Pe lângă aceste precizări referitoare la aria de răspândire a fenomenului aflat în discuție trebuie să reținem și faptul că „de multe ori fenomenologia *poltergeist* se asociază cu o persoană ce prezintă anumite particularități psihologice – agent inductor – (...) care

LUMI FANTASTICE

se găsește în situația de a face față unor tensiuni psihice pe care nu poate sau nu vrea să le exprime normal prin acțiuni sau cuvinte, ceea ce produce – printr-un mecanism foarte greu de descifrat – apariția și intensificarea unor manifestări psiho-fizice distructive: lovituri, spargerii, deplasări violente de obiecte, leziuni corporale etc.". Evaluările psihologice efectuate de diferiți cercetători au condus la alcătuirea unui adevărat „portret-robot” psihologic al agentului inductor de fenomene poltergeist: subiecții par a manifesta „o ostilitate inconștientă”, tendințe spre iritabilitate, tendințe de disimulare, de fabulație, conflict între ambițiile mari și interesele proprii limitate: „S-a constatat, în unele cazuri (...), un vocabular limitat indicând faptul că ei nu puteau să-și exprime propriile frustrări și ostilitatea”.

TEMĂ DE LUCRU

- Interpretați citatele din prezentarea de mai sus evidențiind trăsăturile distinctive ale stilului științific.

Pentru o interpretare cât mai adecvată a citatelor vom reaminti principalele caracteristici ale stilului științific:

- în operele științifice comunicarea apelează la raționamente, noțiuni, idei, rezultate ale cercetărilor etc., ignorându-se deliberat sensibilitatea și imaginația cititorilor;
- se remarcă utilizarea frazei ample, dezvoltate, formulată clar, precis, urmând topica normală, fără inversiuni, intercalări, omisiuni;
- cuvintele se folosesc cu sensul lor propriu, stilul științific fiind denotativ, deoarece își propune să transmită exact o anumită cantitate de informație, accentul punându-se pe precizia comunicării și nu pe originalitate;
- lexicul utilizat exclude ambiguitatea, sinonimia este redusă și omonimia este evitată;
- se remarcă în operele științifice (descrierea științifică, narațiunea științifică etc.) utilizarea frecventă a unui mare număr de neologisme care sunt de obicei termeni de specialitate. (M. P.)

BIBLIOGRAFIE: Bianu, Corin; Mamulaș, Ioan – *Dematerializarea parapsihologică. Invizibilitatea*, Ed. Paco, București, 1994; Teodorescu, Vasile – *Compunerile corespondență și cu destinație oficială*, E.D.P., București, 1979.

LITERATURA ȘI CINEMATOGRAFIA

Filmul, așa cum e considerat și realizat de când a căpătat statutul de „a șaptea artă”, reprezintă o creație de sinteză. Statutul de artă autonomă i-a fost contestat dintru început tocmai datorită caracterului hibrid: filmul înseamnă, de regulă, imagini cinetice, interpretare actricească, subiect, decor, muzică. După cum se observă, cele mai multe dintre aceste elemente sunt de regăsit și în teatru, cu excepția imaginilor înregistrate pe peliculă și proiectate pe pânză – formă de expresie care i-a îndreptățit pe unii să considere fotografia, alături de teatru, ca o a doua sursă a noii arte. Tocmai din cauza acestei eterogenități a componentelor sale, filmului i-a fost negată la începuturile sale calitatea de artă cu specific propriu. Iar câtă vreme filmul a rămas la simpla înregistrare a unui joc actoresc, adică la „teatru filmat”, bineînțeles că nici nu a putut să își definească specificul. (Dacă diferența față de arta fotografică a părut inițial mai mare decât aceea față de teatru, a fost dintr-un motiv simplu și evident: filmul a însemnat, de la prima peliculă, ieșirea muncitorilor de la uzina Lumière, nu doar imagine, ci imagine animată.)

Foarte repede însă, o dată cu descoperirea posibilităților legate de încadratura imaginilor și de montarea acestora, deci o dată cu formalizarea imaginilor în planuri și cu structurarea filmului prin montaj (dar și cu libertatea oferită de mișcările camerei de filmat), se poate vorbi de nașterea unei noi arte – cinematografia. Identitatea acesteia e dată de faptul că filmul își descoperă propria formă de exprimare, chiar dacă limbajul său are la bază elemente „de împrumut”, din fotografie, literatură, dramaturgie. Expresia „narațiune cinematografică”, frecvent utilizată, denotă înrudirea esențială a filmului cu artele succesiunii, ale desfășurării în timp – cu distincția că a șaptea artă implică, așa cum precizăm, mai multe tipuri fundamentale de exprimare: vizualul (cadre, decor, interpretare) și sonorul (dialogul, sunetele, muzica).

Dar legăturile filmului cu literatura și teatrul au existat dintotdeauna și persistă și astăzi. Terminologia e doar unul, cel mai superficial, dintre aspectele înrudirii filmului cu arta narativă și cea dramatică: „scriitură cinematografică”, „sintaxă cinematografică”, „text audiovizual” ș.a. sunt doar câteva dintre expresiile specifice discursului despre film, indiferent că aparține realizatorului sau criticului. Cea mai importantă formă de întâlnire a filmului cu arta literară o reprezintă ecranizarea. Și probabil că specificul limbajului cinematografic poate fi identificat și demonstrat tocmai pe terenul acestui tip de film, perceput adesea drept unul impur și „trădător”, dat fiind că, teoretic cel puțin, e văzut ca subordonat operei de la care pornește. Căci într-o ecranizare pot fi regăsite particularitățile, diferența specifică a filmului în raport cu genurile sale proxime, fotografia și literatura. În același timp, pot fi definite cele mai importante noțiuni legate de arta cinematografică: regie, scenariu, imagine, coloană sonoră, interpretare actricească.

Orice film implică aceste cinci componente. Scenariul, imaginea, montajul imaginilor, muzica, jocul interpreților sunt arte veritabile luate în parte, dar ele sunt coordonate și îmbinate de către regizor, care își impune viziunea asupra tuturor acestor compartimente. În mod obișnuit, fiecare dintre aceste „sectoare” este realizat de către scenarist, operator, compozitor, actor, regizorul având rolul de a supraveghea și de a comanda munca de creație a fiecăruia dintre aceștia. Dar frecvent regizorul este și scenarist (sau coscenarist), actor, autor al muzicii, autor al montajului imaginilor. Regia ar consta, la modul esențial, în coordonarea acestor componente de creație pentru a obține o operă cu un arome specific numită film și purtând amprenta regizorului respectiv.

Scenariul filmului reprezintă acea dimensiune a filmului care cuprinde subiectul, dezvoltat într-o narațiune care, în locul cuvintelor, recurge la o suită de imagini care implică obiectul avut în vedere (cadrul acțiunii, personajul ca atare – jucat de un actor – și

obiectele ca atare din universul filmului). Dacă o carte evocă toate aceste componente, prin intermediul cuvântului scris, un film le arată, printr-o succesiune de imagini. Legătura cu literatura se păstrează însă prin faptul că, în majoritatea filmelor narative (deci nu documentare, nu poetice, adică de atmosferă etc.), scenariul implică obligatoriu așa-numitele „momente ale subiectului”: expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul. Apoi, faptul că filmul se structurează ca suită de scene în care sunt dezvoltate acțiunile, comportamentele, înfățișarea și replicile personajelor, precum și locul și timpul respectivelor acțiuni, amintește nu numai de literatura epică, ci și de – sau în primul rând de – dramaturgie. John Howard Lawson, enumerând aceste aspecte care leagă convenția cinematografică de aceea teatrală, nota în acest sens: „Este cât se poate de firesc ca cinematograful și teatrul să fie privite drept modalități similare de expresie”.

Totuși, filmul și-a delimitat specificul și față de cea mai apropiată „rudă” a sa, teatrul, prin câteva elemente. Poate cel mai important sector în care și-a găsit un limbaj propriu este acela al imaginii. Aparatul de filmat are funcția de a concretiza intențiile regizorale atât din punct de vedere optic, cât și ideologic: el înregistrează (spre a fi în final proiectate în sala de cinematograf) o serie de imagini care au la bază niște legi ale plasticii filmice. Construirea imaginii implică o anumită încadratură, un anumit unghi, o anumită coloristică, o anumită lumină (toate acestea aparținând și artei fotografice), dar și o anumită mișcare a camerei de luat vederi, precum și, în faza de montaj a filmului (adică de decupare și înșiruire a imaginilor, conform opțiunii regizorului), o anumită alternare și inseriere a respectivelor imagini – elemente care nu mai țin de arta fotografică. Astfel, raportul cu teatrul se poate modifica fundamental; filmul oferă atât perspective, cât și o dinamică a perspectivelor care nu se pot întâlni în teatru.

Drept urmare, se modifică și convenția personajelor interpretate de actori, preluată din teatru și străină ea însăși de convenția literaturii (literatura nu implică actorii, căci personajele reprezintă instanțele unui text). Jocul actorilor poate fi – și chiar se cere în cele mai multe cazuri – schimbat până la nivelul unui comportament firesc, lipsit de emfază, dar și al unei expresivități a chipului, pe care numai aparatul de filmat o face posibilă, prin mobilitatea ei. Adoptând și dialogul, atunci când tehnica a avansat până la inventarea sonorului, filmul a învățat destul de repede că, tocmai datorită posibilității de a exprima aproape totul prin imagine, replicile pot fi de cele mai multe ori înlocuite de imagine sau cel puțin pot fi reduse la strictul necesar – spre deosebire de teatru, unde replica rămâne un element fundamental (exceptând pantomima sau alte specii teatrale care diminuează rolul dialogului).

Acestor elemente li se adaugă coloana sonoră, care, pe lângă dialoguri, cuprinde muzica și zgomotele specifice mediului filmat. În acest punct se observă încă o deosebire între arta filmică și aceea literară: muzica nu poate fi prezentă în textul literar decât ca referință (informație) muzicală sau ca sugestie parțială (prin efecte sonore de genul aliterației, repetiției etc.); de asemenea, zgomotele pot fi doar sugerate acustic sau, de obicei, evocate, descrise de către narator. Pe când filmul, prin înregistrare, are capacitatea de a reda zgomotele și muzica, de a le furniza în concretețea lor.

Toate acestea indică faptul că, pe de o parte, filmul reprezintă o creație de sinteză, iar pe de altă parte că are, totuși, un limbaj propriu, în ciuda faptului că preia elemente de limbaj atât din realitate, cât și din toate artele – una dintre cele mai importante surse fiind literatura.

(M. Ig.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini din filme.

O noapte furtunoasă

În mod poate surprinzător, nu doar filmele bazate pe scenarii originale, ci și ecranizările (reușite) au reprezentat momente de răscruce în evoluția filmului românesc către un adevărat limbaj cinematografic. În acest sens, Dumitru Carabăț notează: „Prima performanță coerentă a limbajului filmic narativ în cultura română este legată de ecranizarea de către Jean Georgescu a comediei lui Caragiale *O noapte furtunoasă*. Fidel substanței narrative, filmul are meritul de a se constitui ca un discurs cinematografic omogen, ca o structură autonomă”.

Orice ecranizare presupune, obligatoriu, o reinterpretare, o „traducere” în termeni cinematografici a unei opere literare căreia majoritatea cineaștilor încearcă să-i păstreze „spiritul”, sensul. Jean Georgescu, regizor și scenarist al filmului *O noapte furtunoasă* (1943), a fost apreciat pentru modul în care a realizat această translație a textului în limbaj audio-vizual, conservând spiritul caragialian. „Filmul – afirmă criticul de film Ioan Lazăr – e considerat un model de transpunere cinematografică a unei piese de teatru. Cea mai bună ecranizare și cel mai bun film românesc de până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial.” Argumentele sunt numeroase.

În primul rând, actorii reușesc, sub îndrumarea lui Jean Georgescu, să scape – în general, nu în permanență – de servituțile interpretării declamative și retorice de tip teatral, așa cum nu se întâmplase până atunci nici în alte filme sonore, și cu atât mai puțin în filmele mute, unde gesticulația pantomimică, afectată, era obligatorie pentru ca spectatorul să înțeleagă ce se întâmplă la nivelul invizibil al reacțiilor sufletești. Jocul firesc al interpreților menține, cum s-a spus, bălciul pasiunilor în afara grotescului și a teatralului, aducându-l, în bună măsură, în sfera realismului psihologic.

În al doilea rând, pentru a scăpa de rigorile spațiului unic impus de spectacolul de teatru, regizorul alternează locurile de filmare; astfel, anumite scene își schimbă, cum se spune în jargonul cinematografic, „locația” (de pildă, anumite părți ale conversației dintre jupân Dumitrache și Nae Ipîngescu sunt plasate afară, pe stradă – mai mult, sunt deplasate în alte momente ale desfășurării acțiunii –, lucru imposibil în piesă, care, dependentă de unitatea de loc, trebuie să se rezume la plasarea acțiunii într-o singură încăpere); apoi, ceea ce apare în piesă ca replică „din off” (adică din afara scenei, întrucât logica piesei îi cere personajului să nu se afle în spațiul scenic) poate fi arătat ca atare: spre exemplu, ceea ce în piesă, în actul II, scena II, apare ca o suită de replici indignate ale jupânului Dumitrache auzite de Veta și de Rică Venturiano, surprinși într-un aparent adulter, în film este arătat ca atare – adică îl vedem pe jupân Dumitrache privind din stradă spre fereastra dormitorului



Veta (Maria Maximilian) și Rică (Radu Beligan) în *O noapte furtunoasă*, regia – Jean Georgescu, 1943.

soției și constatând, după umbra profilată, că în încăperea respectivă se mai află cineva. Dar filmul face mai mult decât atât, căci realizatorii lui vizualizează episoade existente în piesă doar virtual, adică doar în relațiile dialogate, în replici ori în sugestii provenite din indicațiile scriitorului: astfel avem posibilitatea să vedem spectacolul de revistă de la Grădina „Union“, ulițele mahalalei Bucureștiului, pe unde se plimbă Zița, ori pe unde își face rondul jupân Dumitrache; în același timp apare în cadru, ca atare, Ghiță Țircădău, cu apucăturile lui de bețiv – altminteri personaj inexistent în piesă, doar evocat de Chiriac, Ipingescu ș.a.

În al treilea rând, apar procedee specifice. Unul dintre procedeele cinematografice la care teatrul nu poate recurge (în schimb, proza epică da) este acela al *camerei subiective*, care înseamnă substituirea perspectivei unui personaj de către ochiul camerei de filmat (iar în proză, de către narator); de pildă, în scena în care Venturiano își declară iubirea Vetei, crezând că e Zița, alternarea unghiurilor de filmare sugerează evident perspectivele celor două personaje. Alt procedeu care de-teatralizează textul lui Caragiale (dar amintește de registrul prozei) îl reprezintă *montajul paralel*, adică alternarea imaginilor aparținând unor serii diferite: ca exemplu este citată secvența celebră a spectacolului de la „Union“, unde ne sunt arătate, în paralel, interpretarea cupletului de către actorul de pe scenă, respectiv cum Rică Venturiano aruncă ocheade Ziței, iar jupân Dumitrache îl spionează pe Venturiano crezând că privirile sale se îndreaptă spre Veta. Ambianța dramatică este cu atât mai bine realizată cu cât cântecelul interpretat pe scena „Unionului“ conține aluzii la viața fără rușine a unor neveste; deci cele două planuri interferează atât ca montaj al imaginilor, cât și ca temă, deci atât formal, cât și ca substanță. Aceeași secvență oferă material exemplificator și pentru ceea ce, din nou, nu e posibil în teatru, adică pentru capacitatea filmului de a veni foarte aproape de ochiul spectatorului prin încadratura imaginilor, adică prin prim-plan și planul-detaliu. Adunând toate aceste observații, se poate constata că scena de la „Union“, cea mai lungă și mai verbală din piesă, a devenit în film secvența cea mai „vizuală“, adică purtând cele mai clare semne ale specificului cinematografic.

În al patrulea rând, regizorul a avut intuiția specifică cinematografiei de a adăuga detalii amuzante, pe linia intenției satirice a lui Caragiale – de pildă, a realizat „racorduri“, adică legături, între afișul iluzionistului scamator de la „Union“ și imaginea demagogului Venturiano declamând despre egalitatea în drepturi a cetățenilor; sau între ieșirea de la tribunal a Ziței, proaspăt divorțată, comentând că i s-a făcut „dreptate“, și imaginea statuii justiției, cu ochii legați și cu balanța în mână.

În concluzie, chiar dacă eliberarea de reminiscențele teatrului nu este totală în acest film (un argument fiind faptul că încă nu s-a renunțat la filmările pe platou, deci într-un cadru artificial), se consideră că mutația către o manieră specific filmică este decisivă.

Regia și scenariul: Jean Georgescu, după I.L. Caragiale; imaginea: Gérard Perrin; decoruri: Ștefan Norris; muzica: Paul Constantinescu. Interpreți: Alexandru Giugaru (Jupân Dumitrache), Florica Demian (Zița), Maria Maximilian (Veta), Radu Beligan (Rică Venturiano), I. Iordănescu-Bruno (Nae Ipingescu), George Demetru (Chiriac), Gheorghe Ciprian (Țircădău), Miluță Gheorghiu (cupletistul) ș.a.

Pădurea spânzuraților

Transpunerea cinematografică a unui roman implică obligatoriu o structurare rezumativă, sintetică a cărții, printr-o serie de reducții, păstrând, de obicei, direcțiile sale fundamentale. În general, filmul urmează îndeaproape narațiunea unui roman, dar elimină episoadele pe care le consideră de prisos (acelea care nu duc acțiunea mai departe sau nu aduc vreun element nou cu privire la personaje, la cadru sau la temă), reasază anumite momente sau întâmplări pentru a obține efecte cât mai puternice și mai expresive, aranjează elementele narațiunii într-o manieră care să exploateze la maximum tensiunea dramatică. Deci modificările care se produc într-o adaptare cinematografică a unei creații epice de mare întindere țin, pe de o parte, de nivelul limbajului (se trece de la limbajul literar la acela audiovizual, filmic), iar pe de alta, de nivelul structurii operi. Spre deosebire de ecranizarea unei piese de teatru, ecranizarea unui roman înseamnă, în primă instanță, modificarea structurii și a compoziției originare conform unei logici de tip dramaturgic, nu de tip epic.



Victor Rebengiuc (Apostol Bologa) în *Pădurea spânzuraților*, regia – Liviu Ciulei, 1964.

În *Pădurea spânzuraților* (1964), o mare reușită a filmului românesc (drept dovadă stă și faptul că, în 1965, filmul a primit la Festivalul de la Cannes marele premiu pentru regie – una dintre cele mai înalte distincții cinematografice), regizorul Liviu Ciulei, scenaristul Titus Popovici, operatorul Ovidiu Gologan ș.a. au adaptat romanul cu același titlu al lui Liviu Rebreanu într-un mod original și cu adevărat cinematografic, rămânând fideli principalelor trăsături ale operei literare. Filmul elimină relatarea biografiei lui Bologa de până la spânzurarea lui Svoboda, reducând astfel, așa cum era și necesar, din materia romanului și concentrându-se asupra perioadei decisive a existenței protagonistului – aceea a frontului. De asemenea, filmul se încheie cu o memorabilă și mult comentată scenă a mesei luate de Bologa în închisoare, față în față cu Ilona, urmată de imaginea, scurtă, a unor gropari care sapă un mormânt lângă o spânzurătoare – în răspăr cu romanul, care descrie în amănunt executarea prin spânzurare a eroului. Un element la care renunță filmul, probabil și din cauză că a fost realizat într-un regim politic, acela comunist, care promova ateismul, este fundamentul mistic al crizei de conștiință a lui Apostol Bologa; în pelicula lui Liviu Ciulei, dilema eroului are doar repere morale și politice, și nicidecum religioase, așa cum se întâmpla în roman.

Sunt păstrate, din motive de tensiune dramatică, motivele principale ce capătă valori conotative: spânzurătoarea și reflectorul (simbol transparent al „luminii” interioare, al spiritului). Pe de altă parte, este introdusă povestirea *Ițic Ștrul dezertor*, a aceluiași Rebreanu, ca un episod colateral, personajul din text fiind „convertit” în soldatul Müller, considerat de către superiori anarhist, și condus în pădure de către Petre, ordonanța lui

Bologa, cu ordinul de a fi împușcat. Episodul nu este inutil, căci subliniază, alături de executarea de la început a lui Svoboda sau de neliniștile lui Klapka – interpretat chiar de regizor –, faptul că ne aflăm în fața unei drame colective, nu a unui caz izolat și reprobabil de nesupunere militară.

În același timp, regizorul și operatorul au renunțat la orice imagine frumoasă în sine, montând numai cadrele legate firesc de atmosfera dramatică a filmului – atmosferă sumbră, plină de presimțiri întunecate, sugerată printr-o imagine în care apar constant ceața, întunericul, noroiul; în aceste elemente putem identifica, în fond, corespondențele filmice ale stilului anticalofil al prozei lui Rebreanu. Stilul lui Ciulei a fost considerat de o „plasticitate figurativă” (Ioan Lazăr) care ar avea capacitatea de a sugera un univers închis, fără ieșire, și de a configura angoasa, de a concretiza simțămintele protagonistului – lucrul cel mai dificil pentru un film, care, cum deja s-a remarcat, e o formă de artă comportamen-



Victor Rebengiuc (Apostol Bologa) și Ana Szeles (Ilona)
în *Pădurea spânzuraților*, regia – Liviu Ciulei, 1964.

tistă, adică mizând exclusiv pe exterioritatea, pe „realitatea” obiectelor și actorilor, astfel încât e nevoit să apeleze la imagini „concrete” pentru a sugera ceea ce se întâmplă la nivelul interiorității personajelor. Ca și cartea, ecranizarea ei dă dovadă de expresivitate poetică și de putere de analiză prin imagini sugestive; regizorul vorbește undeva despre „funcția introspectivă” a camerei de luat vederi, pe care o leagă, între altele, de atenția acordată chipurilor și ochilor, prin intermediul cărora spectatorii ar avea acces la dimensiunea psihologică a caracterelor și a situațiilor (insistența asupra privirilor personajelor este de asemenea un

reziduu al romanului). Compoziția cadrului, dar și imaginea alb-negru, trecând prin diferite nuanțe de gri, contribuie la eficacitatea expresivă a filmului. Regizorul declară că ideea de a recurge la cenușul atât de potrivit pentru gravitatea situației descrise i-a dat-o tot textul lui Rebreanu, prin precizarea referitoare la impresia de închidere lăsată de decorul execuției lui Svoboda și prin comparația cu un „clopot uriaș de sticlă aburită”. Operatorul Ovidiu Gologan a preluat sugestia și i-a păstrat imaginii filmului acest regim obscur care contribuie la nota de tragism a subiectului. Muzica are și ea un rol hotărâtor în creionarea atmosferei. Theodor Grigoriu a apelat la ceea ce se numește „muzică dodecafonică”, adică o modalitate de exprimare sonoră nu prin armonii, ci prin disonanțe, prin asociații dizarmonice de sunete ascuțite – muzică situată, după cum spune compozitorul însuși, „în zona morbidului, a tragicului, a unui dramatism existențial din care nu se poate ieși”. Muzica filmului subliniază dimensiunea vizuală, marchează anumite apariții (imagini), precum aceea a reflectorului pe care trebuie să-l distrugă, din ordin, Apostol Bologa.

S-a spus că filmul conține câteva secvențe antologice, între care cea mai dramatică și cea mai cinematografică (fiindcă este laconică din punctul de vedere al dialogului și mizează aproape exclusiv pe imaginea propriu-zisă, dar și pe măiestria actorilor de a sugera emotivitatea doar prin chipuri și prin câteva gesturi) ar fi aceea a mesei din închisoare, din final. Aici de-dramatizarea vrea să implice, prin contrast, tensiunea dramatică a iminenței

morții, ceea ce dă într-adevăr finalului o valoare artistică deosebită. Dar lăsând deoparte anumite lungimi ale filmului (lucru recunoscut, după ani, chiar de regizor însuși, care declara că ar fi putut scoate din peliculă, fără nici o pierdere artistică, echivalentul a 30 de minute), trebuie spus, în concluzie, că el este una dintre cele mai bune realizări autohtone în materie de cinematograf.

Regia: Liviu Ciulei, scenariul: Titus Popovici, după romanul lui Rebreanu; imaginea: Ovidiu Gologan; decoruri: Giulio Tincu; muzica: Theodor Grigoriu; cu: Liviu Ciulei (Klapka), Victor Rebengiuc (Apostol Bologa), Ana Szeles (Ilona), Ștefan Ciubotărașu (Petre I), Ion Caramitru (Petre II), Gina Patrichi (Roza), Andrei Csiki (Varga), Emil Botta (Cervenko) ș.a.

Romeo și Julieta

D.I. Suchianu și Constantin Popescu, în prefața volumului despre ecranizările după Shakespeare, consideră că principalele condiții ale unei ecranizări shakespeariene ideale ar fi următoarele:

- să se redea tema piesei (dificultatea ar consta în faptul că există interpretări diverse asupra uneia și aceleiași piese; deci trebuie să *alegi* din multitudinea interpretărilor);
- să se aleagă din textul piesei replicile, ideile, formulele, expresiile cele mai „cinematografice”, cele mai frumoase, cele mai sugestive, adică mai simbolic evocatoare ale temei;
- o dată alese aceste elemente, trebuie îmbinate cu imaginile; combinarea se face după alte norme decât cele folosite în filmele obișnuite, unde cuvintele doar comentează imaginea, ca un acompaniament. Când e vorba de Shakespeare trebuie procedat invers: cuvintele reprezintă aici baza, iar imaginile doar acompaniamentul; imaginile doar comentează textul;
- vorbele trebuie recitate ca un poem, nu reprezintă simple replici; nu pentru că sunt așezate uneori în versuri, ci pentru că sunt în fond poezie. Recitarea shakespeariană trebuie să fie un paradoxal amestec de naturalețe și solemnitate, de explozie și sobrietate, de oficiere și spovedanie.

Evident că viziunea aceasta le aparține celor doi autori, căci, așa cum ne indică unele dintre cele mai bune ecranizări, ele nu respectă întotdeauna aceste reguli.



Olivia Hussey (Julieta), în *Romeo și Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

Romeo și Julieta, varianta din 1936, aparținând lui George Cukor, este prima versiune sonoră a piesei și e considerată cea mai shakespeariană dintre ecranizările de până atunci (în măsura în care reușește să mențină constantă tensiunea dramatică pe aproape întreaga durată a filmului). Ea reușește să redea în termeni cinematografici paroxismul erotic al piesei lui Shakespeare. Producătorii au preferat să mizeze pe talentul și pe experiența unor actori mult mai în vârstă decât eroii pe care îi întruchipează: Leslie Howard, interpretul lui Romeo, avea 43 de ani, iar Norma Shearer, interpreta Julietei, 35; Mercutio era jucat de John Barrymore (54 de ani). Rolurile lor au fost extrem de apreciate, căci într-adevăr au compensat diferența de vârstă – Norma Shearer prin grația botticelliană, Leslie Howard printr-un joc melancolic, meditativ, sobru. Totodată, recitarea acestuia din urmă e validată drept un adevărat model de rostire shakespeariană.

Violența piesei e atenuată la nivelul jocului, dar dialogurile au fost respectate întru totul, inclusiv arhaismele, pentru „culoarea locală”. Scenografia este realizată într-un pur stil romantic, iar costumele și compoziția plastică au fost inspirate din pictorii italieni ai Quattrocento-ului, cu același scop de a reda atmosfera epocii evocate de piesă. Având rolul de a sublinia dramatismul situațiilor, muzica a fost compusă într-o manieră care să amalgameze compoziții antice, italiene și englezești cu elemente moderne, adică madrigale engleze, cântone, muzică eclesiastică italiană (corală), muzicile gregoriene și cele de Palestrina, lucrări de William Byrd, John Bull, Thomas Weekees; elementul modern e reprezentat, între altele, de motivul melodic din fantezia *Romeo și Julieta* de Ceaikovski, care trebuia să evoce tema dragostei. Pentru a obține timbrul sonor al epocii evocate, în orchestra modernă au fost introduse instrumente arhaice: virginalul, un fel de harpă cu clape, clavicordul și clavecinul.

Romeo and Juliet, 1936, SUA; regia: George Cukor, scenariul: Talbot Jennings, după piesa lui Shakespeare; imaginea: William H. Daniels; decoruri: Cedric Gibbons, Oliver Messel; muzica: Herbert Stothart; costume: Adrian, Oliver Messel; trucaje: Slavko Vorkapich. Cu Norma Shearer (Julieta), Leslie Howard (Romeo), John Barrymore (Mercutio), Edna May Oliver (doica) ș.a.

Varianta din 1954, coproducție italiano-engleză, în regia și cu scenariul lui Renato Castellani, intră și ea în seria celor mai bune ecranizări ale piesei *Romeo și Julieta*. Accentul cade nu pe jocul actoricesc, ci pe poezia versurilor. S-a spus că stilul de interpretare e ușor prețios, dar nu complet artificial. Scenariul e construit în cheie realistă, adică lipsit de spectaculosul gratuit, luminându-se esențialul: soarta nefericită a doi tineri despărțiți prin dușmănia dintre familiile lor. Regizorul nu a fost interesat în primul rând de tehnică; a căutat să obțină autenticitatea: în primul rând, personajul Julietei dă dovadă de realism și spirit practic, nu se lamentează la nesfârșit, știe să se prefacă și să acționeze atunci când trebuie (poate că un plus de firesc a fost adăugat de faptul că Susan Shentall era o actriță neprofesionistă și avea 19 ani, deci era mult mai aproape de vârsta Julietei); în al doilea rând, sunt integrate detalii care nu apar în piesă, dar se potrivesc atmosferei: gestul lui Romeo de a mângâia o fetiță aflată pe treptele unui palat din piață, imaginea unui măgăruș izolat în mijlocul agitației colective a oamenilor care fug din preajma bolnavului de ciumă etc.; în al treilea rând, autenticitatea se naște și din decorurile naturale: s-a filmat chiar în Verona, dar și în Veneția, Siena și Montagnana.

S-a mai spus că o funcție dramatică importantă în obținerea unui efect estetic superior au avut culoarea și lumina imaginii: acestea au dat lumii evocate un halou luminos,

plin de viață, de energie. Muzica, bineînțeles, și-a adus și ea contribuția; în mod special, principalul leitmotiv care însoțește momentele-cheie ale tragediei, o arie numită *Primăvara* – o combinație de cânt religios, gen Palestrina, cu muzică de dans lent gen pavană. Pentru calitățile sale, filmul a fost distins cu „Leul de aur“ la Festivalul de la Veneția, în 1954.

Romeo and Juliet; *Giulietta e Romeo*, 1954, Anglia-Italia; regia și scenariul: Renato Castellani; imagine: Robert Krasker; muzică: Roman Vlad; decoruri: Gastone Simonetti; costume: Leonor Fini etc. Cu Laurence Harvey (Romeo), Susan Shentall (Julieta), Flora Robson (doica), Aldo Zollo (Mercutio), Sir John Gielgud (povestitorul) etc.

Căutarea autenticității a atins o cotă scandalosă (pentru unii dintre critici, dar și dintre spectatori) în versiunea lui Franco Zeffirelli. Aceasta reprezintă cea mai comentată și cea mai cunoscută variantă a piesei, oferind argumente pentru o polemică între apărătorii tradiției shakespeariene și adepții formulelor inovatoare.

Viziunea lui Zeffirelli a însemnat următoarele: renunțarea la știința rostirii versurilor, interpretarea spontană, emina-mente realistă, folosirea în rolurile titulare a doi adolescenți, actori amatori care au chiar vârsta eroilor (ea – 17, el – 18 ani). Regizorul afirmă: „*Romeo și Julieta* m-a atras întotdeauna; găsesc că este o piesă esențialmente modernă și tema care e dezbătută în ea – neînțelegerea de către adulți a lumii adolescenților – preocupă fiecare generație“. Tema urmărită fiind conflictul între generații, cineastul a accentuat violența și erotismul, a cerut o interpretare cât mai naturală, începând cu replicile în versuri și terminând cu nivelul comportamentului. Reproșurile n-au încetat să curgă. Într-o cronică s-a scris: „Datele de stare civilă trec înaintea celor istorice; partizanii Capuleților și ai Montecchilor, amicii lui Romeo și ai lui Tybalt se încaieră ca niște bande rivale de huligani minori (...). Reprezentarea piesei capătă astfel un colorit pitoresc, o îndrăzneală în ritm, care exercită un oarecare farmec asupra publicului și povestea de dragoste a celor doi eroi se încarcă cu o proaspătă impetuositate senzuală (...)“.

În acest context, obiecția prezenței unor decoruri monumentale, concepute tot de Zeffirelli, a unor costume încărcate, de epocă, pare de bun-simț. Dar farmecul juvenil al eroilor compensează astfel de defecte, deși interpretarea lor a fost considerată nefericită în partea a doua a piesei, acolo unde tonul grav și iminența morții cer intensitate dramatică.

S-a spus: filmul are capacitatea de-a aduce în contemporaneitate subiectul și tema piesei, e realizat captivant, trăiește mai degrabă datorită autenticității personajelor interpreților săi decât frumuseții textului shakespearian; gustul regizorului pentru jocul patetic e compensat de talentul de a mânui masele, de a regiza duelurile dintre membrii celor două familii; scena balului are valoarea unei reușite de tip operetistic. Un rol important îl are muzica lui Nino Rota, acuzată de melodramatism, dar capabilă, totuși, de a sugera emoția iubirii, de a transmite obsesia reciprocă a protagoniștilor și tristețea condiției lor. În



Olivia Hussey (Julieta) și Leonard Whiting (Romeo) în *Romeo și Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

MARI TEME LITERARE

concluzie, formula lui Constantin Popescu, „neorealism renescentist“, se potrivește cel mai bine acestui film care a italianizat drama shakespeareană, a imprimat un stil modern comportamentului, ținutei, limbajului tinerilor eroi, care amintesc, deși sunt îmbrăcați în veșmintele de epocă, de perechile din filmele neorealiste.

Romeo and Juliet, 1968, Anglia – Italia; regia: Franco Zeffirelli, scenariul: Franco Brusati, Masolino d'Amico, F. Zeffirelli, după piesa lui Shakespeare; imagine: Pasquale de Santis; decoruri: Renzo Mogiardino, Christine Edzard; costume: Danilo Donati; muzica: Nino Rota. Cu: Leonard Whiting (Romeo), Olivia Hussey (Julieta), John McEnery (Mercutio), Michael York (Tybalt) etc.

Dar îndrăznelile din 1968 ale lui Zeffirelli par o nimica toată pe lângă ultima ecranizare a piesei lui Shakespeare, aceea din 1996, aparținând lui Baz Luhrmann. Nu numai că Verona a devenit o metropolă americană contemporană, capii celor două clanuri fiind oameni de afaceri, săbiile fiind schimbate pe arme de foc ș.a.m.d., dar și montajul filmului e de o modernitate evidentă: s-a spus,



Olivia Hussey (Julieta) și Leonard Whiting (Romeo) în *Romeo și Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

pe bună dreptate, că stilul său e specific mai degrabă videoclipurilor decât unui film de lung metraj, că ritmul imaginilor, unghiurile și încadraturile lor sunt adesea inedite și au o violență care consună cu dramatismul acțiunii (scenele de confruntare dintre tineri sunt deosebit de sugestive în acest sens). Un efect de contrast este obținut prin păstrarea textului lui Shakespeare, care, performat de tineri sărind din mașini și mânuind revolve, dă peliculei un caracter insolit. În orice caz, filmul nu e lipsit de tensiune și de poezie, având și sprijinul unei muzici potrivite. Are chiar și o anumită grandoare, sugerată de imaginile panoramice ale orașului și de simbolurile religioase care capătă o valoare

contrastivă în lumea degradată, plină de violență, în mijlocul căreia povestea de dragoste a lui Romeo și a Julietei apare doar ca un bizar repaos între confruntările care arată, de altfel și din păcate, „natural“, în mediul contemporan al metropolei.

Romeo și Julieta, SUA, 1996; regia: Baz Luhrmann; cu Leonardo DiCaprio (Romeo), Claire Danes (Julieta), John Leguizamo (Mercutio), Pete Postlethwaite (părintele), Paul Sorvino, Brian Dennehy etc.

LITERATURA ȘI CINEMATOGRAFIA

TEME DE LUCRU

- Încercați să imaginați un alt mod de structurare / transformare filmică a piesei *O noapte furtunoasă* sau a oricărei alte opere caragialiene ecranizate.
- Vizionați filmul *Moromeții*, în regia lui Stere Gulea, și comparați-l cu romanul care l-a inspirat, punctând atât diferențele, cât și asemănările dintre opera scrisă și opera cinematografică.
- (Re)citiți schița *Vizită...*, de I.L. Caragiale, și eliminați din text toate elementele care nu vi se par filmice, în ideea de a-l transforma în scenariu de film. Comparați apoi cu varianta cinematografică realizată de către Jean Georgescu în 1952.
- Comparați cele două ecranizări ale romanului *Balanța*, de Ion Băieșu, una realizată de Alexandru Tatos, *Mere roșii*, cealaltă de Lucian Pintilie, *Balanța*. Urmăriți modul în care structura narativă și dialogurile filmului rămân sau nu fidele romanului.
- Folosindu-vă de informațiile din materialul de mai sus și de bibliografia critică menționată, alcătuiți un tablou sinoptic al diferențelor, respectiv asemănărilor dintre teatru și film.

(M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: *** – *Contribuții la istoria cinematografiei în România. 1896 – 1948*. Sub redacția lui Ion Cantacuzino, Ed. Academiei RSR, București, 1971; Barna, Ion – *Lumea filmului*, Ed. Minerva, București, 1971; Bratu, Lucian – *Drumul spre artă al cineamatorului*, Ed. Meridiane, București, 1990; Carabăț, Dumitru – *De la cuvânt la imagine*, Ed. Meridiane, București, 1987; Darian, Adina – *Mirajul statuetei de aur*, Ed. Meridiane, București, 1985; Iliu, Victor – *Fascinația cinematografului*, Ed. Meridiane, București, 1973; Lawson, John Howard – *Film și creație*, Ed. Meridiane, București, 1968; Lazăr, Ioan – *Arta narațiunii în filmul românesc*, Ed. Meridiane, București, 1981; Lazăr, Ioan – *Structuri filmice*, Ed. Junimea, Iași, 1983; Lazăr, Ioan – *Teme și stiluri cinematografice*, Ed. Meridiane, București, 1987; Oprea, Ștefan – *Statui de celuloid*, Ed. Junimea, Iași, 1972; Petrovici, Virgil – *Pădurea spânzuraților, un film de Liviu Ciulei*, Ed. Tehnică, București, 2002; Suchianu, D.I. & Popescu, Constantin – *Filme de neuitat*, Ed. Meridiane, București, 1972; Suchianu, D.I. & Popescu, Constantin – *Shakespeare pe ecran*, Ed. Meridiane, București, 1976.

CUPRINS

ARGUMENT	5
ADOLESCENȚA.....	9
Mihai EMINESCU	
<i>Fiind băiet păduri cutreieram</i>	13
Titu MAIORESCU	
<i>Jurnal</i>	15
Mircea ELIADE	
<i>Romanul adolescentului miop</i>	21
Mircea ELIADE	
<i>Memorii</i>	25
ALAIN-FOURNIER	
<i>Cărarea pierdută</i>	30
Simone de BEAUVOIR	
<i>Amintirile unei fete cuminți</i>	36
ANEXĂ	
<i>Psihologia adolescenței</i>	42
Ursula ȘCHIOPU, Emil VERZA – <i>Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții</i>	43
JOC ȘI JOACĂ.....	45
Tudor ARGHEZI	
<i>Prefață (la Țara piticilor)</i>	49
Lucian BLAGA	
<i>Hronicul și cântecul vârstelor</i>	53
Nina CASSIAN	
<i>Poezii în limba spargă</i>	61
<i>Orația (text integral)</i>	63
Simona POPESCU	
<i>Exuvii</i>	64
Lewis CARROLL	
<i>Peripețiile Alisei în Țara Minunilor</i>	68
Vladimir NABOKOV	
<i>Vorbește, Memorie</i>	72
Italo CALVINO	
<i>Baronul din copaci</i>	76
ANEXĂ	
Johan HUIZINGA – <i>Homo ludens</i>	81
FAMILIA.....	85
Ion CREANGĂ	
<i>Amintiri din copilărie</i>	89
Ioan SLAVICI	
<i>Mara</i>	94

Duiliu ZAMFIRESCU	
<i>Viața la țară</i>	99
Hortensia PAPADAT-BENGESCU	
<i>Concert din muzică de Bach</i>	105
Marin PREDA	
<i>Viața ca o pradă</i>	113
Marin PREDA	
<i>Moromeții</i>	117
John STEINBECK	
<i>La răsărit de Eden</i>	124
ANEXĂ	
<i>Codul familiei (fragment)</i>	130
ȘCOALA.....	133
Ion GHICA	
<i>Școala acum 50 de ani</i>	137
Ion Luca CARAGIALE	
<i>Bacalaureat</i>	140
Ion Luca CARAGIALE	
<i>Triumful talentului</i>	143
Ioan GROȘAN	
<i>Marea amărăciune</i>	147
Radu PETRESCU	
<i>Oceanul întors</i>	151
James JOYCE	
<i>Portret al artistului în tinerețe</i>	155
ANEXE	
Barbu ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA	
<i>DISCURS rostit în Cameră la 5 februarie 1898, la Reforma Învățământului</i>	159
RAPORTUL OFICIAL	
<i>Raportul din 3 octombrie 1898 al Ministrului Instrucțiunii și al Cultelor către M.S. Regele pentru înființarea medaliei „Răsplata muncii pentru învățământul primar”</i>	162
LEGISLAȚIA EDUCAȚIONALĂ	
<i>Ministerul Educației Naționale din România, Ordinul nr. 4058 din 7.07.1999, cu privire la Educația antreprenorială în învățământul preuniversitar românesc</i>	163
IUBIREA	169
Cântarea Cântărilor	173
Mihai EMINESCU	
<i>Dorința</i>	180
Mihai EMINESCU	
<i>Floare albastră</i>	182
Mihai EMINESCU	
<i>Sara pe deal</i>	186
Mihai EMINESCU	
<i>Cezara</i>	188
George COȘBUC	
<i>Mânioasă</i>	194

Garabet IBRĂILEANU	
<i>Adela</i>	196
Gala GALACTION	
<i>De la noi, la Cladova</i>	200
Lucian BLAGA	
<i>Izvorul nopții</i>	204
Tudor ARGHEZI	
<i>Creion</i>	205
Mircea ELIADE	
<i>Maitreyi</i>	206
Radu PETRESCU	
<i>Matei Iliescu</i>	210
Mircea CĂRTĂRESCU	
<i>Poema chiuvetei</i>	214
Mircea CĂRTĂRESCU	
<i>Travesti</i>	217
William SHAKESPEARE	
<i>Romeo și Julieta</i>	221
José ORTEGA Y GASSET	
<i>Studii despre iubire</i>	227
Octavio PAZ	
<i>Dubla flacără</i>	231
ANEXĂ	
Scrisoarea lui EMINESCU din 5/11 august 1879.....	238
CONFRUNTĂRI ETICE ȘI CIVICE	241
Ioan SLAVICI	
<i>Moara cu noroc</i>	245
Liviu REBREANU	
<i>Pădurea spânzuraților</i>	250
Augustin BUZURA	
<i>Vocile nopții</i>	253
Mircea DINESCU	
<i>Crăciun</i>	256
Ileana MĂLĂNCIOIU	
<i>Ordinea lucrurilor</i>	258
N. STEINHARDT	
<i>Jurnalul fericirii</i>	260
Andrei PLEȘU	
<i>Minima moralia</i>	268
H.-R. PATAPIEVICI	
<i>Cerul văzut prin lentilă</i>	271
Marcus Tullius CICERO	
<i>Catilinara I</i>	274
William SHAKESPEARE	
<i>Antoni și Cleopatra</i>	278
Milan KUNDERA	
<i>Gluma</i>	282

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE	289
<i>Monastirea Argeșului.....</i>	<i>293</i>
Nicolae BĂLCESCU	
<i>Românii supt Mihai-Voievod Viteazul</i>	<i>295</i>
Ion Luca CARAGIALE	
<i>În Nirvana.....</i>	<i>298</i>
Mihail SADOVEANU	
<i>Frații Jderi.....</i>	<i>301</i>
Percy B. SHELLEY	
<i>Prometeu descătușat</i>	<i>308</i>
Eugen IONESCU	
<i>Regele moare</i>	<i>310</i>
 SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI.....	 315
Nicolae FILIMON	
<i>Ciocoii vechi și noi</i>	<i>319</i>
Ion GHICA	
<i>O călătorie de la București la Iași înainte de 1848</i>	<i>326</i>
Vasile ALECSANDRI	
<i>Balta-Albă.....</i>	<i>329</i>
Ion Marin SADOVEANU	
<i>Sfârșit de veac în București</i>	<i>332</i>
George CĂLINESCU	
<i>Cartea nunții.....</i>	<i>336</i>
Gabriela ADAMEȘTEANU	
<i>Dimineață pierdută.....</i>	<i>342</i>
Silviu ANGELESCU	
<i>Calpuzanii.....</i>	<i>347</i>
Mircea NEDELCIU	
<i>O căutare în zăpadă.....</i>	<i>350</i>
Victor HUGO	
<i>Mizerabilii</i>	<i>354</i>
ANEXĂ	
Sextil PUȘCARIU – <i>Brașovul de altădată</i>	<i>359</i>
 AVENTURĂ, CĂLĂTORIE	 365
Jean BART	
<i>Europolis</i>	<i>369</i>
Mihail SADOVEANU	
<i>Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă.....</i>	<i>372</i>
Mihail SADOVEANU	
<i>Creanga de aur.....</i>	<i>375</i>
Octavian PALER	
<i>Rugați-vă să nu vă crească aripi</i>	<i>380</i>
Ana BLANDIANA	
<i>Imaginați-vă</i>	<i>382</i>
Miguel de CERVANTES SAAVEDRA	
<i>Don Quijote</i>	<i>385</i>



Herman MELVILLE	
<i>Moby Dick</i>	389
Ernest HEMINGWAY	
<i>Bătrânul și marea</i>	394
ANEXE	
Exploratori celebri	
Fridtjof NANSEN	397
<i>Prin noapte și gheață</i>	398
Un itinerar de călătorie.....	401
 LUMI FANTASTICE	405
Mircea ELIADE	
<i>Douăsprezece mii de capete de vite</i>	409
Vladimir COLIN	
<i>Broasca</i>	414
Jules VERNE	
<i>20.000 de leghe sub mări</i>	417
H.G. WELLS	
<i>Oul de cristal</i>	424
Dino BUZZATI	
<i>Secretul Pădurii Bătrâne</i>	431
Michael ENDE	
<i>Povestea fără sfârșit</i>	434
Stanisław LEM	
<i>Solaris</i>	439
ANEXE	
Câteva considerații asupra FANTASTICULUI	443
Erich von DÄNIKEN	
<i>Amintiri despre viitor</i>	444
Fenomenul „POLTERGEIST“	
<i>(Despre fenomene paranormale)</i>	446
 LITERATURA ȘI CINEMATOGRAFIA	449
<i>O noapte furtunoasă</i>	453
<i>Pădurea spânzuraților</i>	455
<i>Romeo și Julieta</i>	457

Editura Paralela 45

Pitești, jud. Argeș, cod 110174, str. Frații Golești 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparelela45.ro

București, cod 71341, Piața Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8, sector 1;
tel./fax: (021)317.90.28;
e-mail: bucuresti@edituraparelela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voitești 1-3,
bl. D, sc. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparelela45.ro

COMENZI – CARTEA PRIN POȘTĂ

EDITURA PARALELA 45

Pitești, jud. Argeș, cod 110174, str. Frații Golești 128-130

Tel./fax: 0248 214 533;

0248 631 439;

0248 631 492.

E-mail: comenzi@edituraparelela45.ro

sau accesați www.edituraparelela45.ro

Condiții:

- rabat între 5% și 25%;
- taxele poștale sunt suportate de editură;
- plata se face ramburs, la primirea coletului.

Tiparul executat la tipografia
Editurii Paralela 45

Lucrarea se adresează deopotrivă adolescenților care pășesc în prima clasă de liceu, tinerilor care se confruntă cu exigențele examenului de bacalaureat și de admitere, dar și colegilor profesori, în condițiile în care, prin apariția manualelor alternative, manualul unic și-a pierdut atributul de instrument instituționalizat și exclusivist în formarea elevului.

Denumirea de dicționar-antologie exprimă intenția autorilor de a pune la dispoziția elevilor citate substanțiale din operele literare aduse în discuție – în cazul poeziei, textele fiind reproduse în întregime –, pentru ca acestea să constituie un real prilej de discuții și confruntări de opinii, la orele de studiu sau în afara lor. Fragmentele și textele antologate sunt puternic susținute de date informative, rezumate, sugestii interpretative, teme didactice de lucru, trimiteri bibliografice, punând astfel la dispoziția celor interesați un instrument complex și adecvat, adus la zi din toate punctele de vedere.